

CATALOGO
CATALOGUE

REVISED VERSION

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



41 1/8 ottobre 2022

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO
Tordenone Silent Film Festival

**LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO**

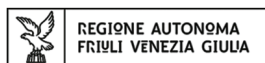


1-8 ottobre 2022
41ª edizione

**La Cineteca
del Friuli**

cinemazero

Enti promotori



Comune di Pordenone



**IO SONO
FRIULI
VENEZIA
GIULIA**



ASSOCIAZIONE CULTURALE “LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO”

Soci fondatori

Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli,
Piero Colussi, Andrea Crozzoli,
Luciano De Giusti, Livio Jacob,
Carlo Montanaro, Mario Quargnolo†,
Piera Patat, Davide Turconi†

Presidente

Livio Jacob

Direttore emerito

David Robinson

Direttore

Jay Weissberg

Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:

Austria: Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria).

Belgio: Bruno Mestdagh, Arianna Turci
(Cinémathèque royale de Belgique/Koninklijk
Belgisch Filmarchief).

Canada: Laura Horak (Carleton University);
Tina Harvey (Library and Archives Canada).

Danimarca: Thomas Christensen, Marianne Jerris,
Madeleine Schlawitz (Det Danske Filminstitut);
Casper Tybjerg (Københavns Universitet).

Egitto: Mohamed Gawad, Ahmed Sobky.

Francia: Frédéric Bonnaud, Béatrice Cathébras,
Émilie Cauquy, Wafa Ghermani, Matthieu
Grimault, Bertrand Kerael, Laurent Mannoni,
Sabine Perraudin, Jean-François Rauger
(Cinémathèque française); Vincent Spillmann
(Cinémathèque de Toulouse); Béatrice de Pastre,
Éric Le Roy, Fereidoun Mahboubi, Dominique
Moustacchi (CNC, Bois d'Arcy); Yazid Ben
Hounet (CNRS – Laboratoire d'Anthropologie
Sociale); Manon Billaut, Anne Gourdet-Marès,
Stéphanie Salmon, Sophie Seydoux, Elvira
Shahmiri (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé);
Agnès Bertola (Gaumont-Pathé Archives); Serge
Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster
Films); Massimo Moretti (StudioCanal); Lenny
Borger, Samy Guicha, Claire Sarti, Giovanni Sarti.

Germania: Adelheid Heftberger (Bundesarchiv-
Filmarchiv, Berlin), Hans-Michael Bock, Erika
Wottrich (CineGraph, Hamburg); Daniel Meiller
(Deutsche Kinemathek, Berlin); Louise Burkart,
Rabih El-Khouri, Ellen M. Harrington, Anke
Mebold, Markus Wessolowski (DFF – Deutsches

Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt); Andreas
Thein (Filmmuseum Düsseldorf); Stefan
Droessler (Filmmuseum München); Luciano
Palumbo, Fabio Quade, Christiane von Wahlert
(Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden);
Ulrich Rüdel (Hochschule für Technik und
Wirtschaft Berlin).

Islanda: Gunnþóra Halldórsdóttir, Þóra Sigríður
Ingólfssdóttir, Jón Stefánsson (Kvikmyndasafn
Íslands, Hafnarfjörður).

Italia: Carmen Accaputo, Andrea Meneghelli
(Cineteca di Bologna); Alberto Anile, Franca
Farina, Maria Assunta Pimpinelli (Fondazione CSC
– Cineteca Nazionale, Roma); Mirco Santi (Home
Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia);
Enzo Pio Pignatiello (Istituto Cinematografico
dell'Aquila “La Lanterna Magica”); Federica Di
Biagio (Istituto Luce Cinecittà); Alberto Barbera
(Mostra del Cinema di Venezia); Alessandra
Montini, Diego Cal, Tamara Sacilotto (Società
musicale Orchestra e Coro San Marco);
Frank Dabell, Tamara Shvediuk, Federico Striuli.

Lettonia: Agnese Logina, Madara Sokolova, Agnese
Zeltiņa (Latvijas Kultūras akadēmija Rīgas Kino
muzejs)

Norvegia: Tina Anckarman (Nasjonalbiblioteket).

Olanda: Catherine Cormon, Monica Eckelkamp,
Annikke Kross, Mark-Paul Meyer, Eloise Pasmore
O'Pray, Elif Rongen-Kaynakçi, Jasper Spoelstra,
Silvie Wolff (Eye Filmmuseum); Peter Roelofs
(Haghefilm Digitaal); Fons Grasveld (Mannus
Franken Stichting, Hilversum); Nico de Klerk.

Polonia: Svetlana Furman Caspar, Michał
Pieńkowski (FINA / Filmoteka Narodowa –
Instytut Audiowizualny); Anna E. Dziedzic,
Andrzej Łucjanek (FixaFilm); Iga Harasimowicz.

Regno Unito: Laura Berkeley, Bryony Dixon
(British Film Institute/BFI National Archive);
Keith M. Johnston (East Anglian Film Archive);
Benjamin Cook (LUX Film); Pamela Hutchinson
(Silent London); Alexis Weedon (University
of Bedfordshire); Peter Fairchild, Paul Frith
(University of East Anglia); Geoff Brown, Caroline
Brownlow, Kevin Brownlow, Tony Fletcher, Flavia
Ormond, Patrick Moules, Louise Plaschkes,
Patrick Stanbury, Robin Whalley.

Romania: Roxana Garet, Ana Ivan, Bogdan
Movileanu (Arhiva Nationala de Filme –
Cinemateca Romana); Marilena Cărășel, Corina
Micu (Centrul Național al Cinematografiei);
Mihai Chirilov, Mihai Fulger.

Serbia: Aleksandar Erdeljanović, Marjan Vujović (Jugoslovenska kinoteka); Miroljub Vučković (Filmski centar Srbije).

Slovacchia: Rastislav Steranka (Slovenský filmový ústav / Slovak Film Institute [SFI], Bratislava)

Slovenia: Bojan Cvelfar, Tatjana Rezec-Stibilj, Primož Tanko (Arhiv Republike Slovenije – Slovenski Filmski Arhiv [SFA], Ljubljana)

Spagna: Mariona Bruzzo, Rosa Cardona (FilMOTECA de Catalunya).

Stati Uniti: Elizabeth Cathcart, John Damer, Genevieve Maxwell, Matt Severson (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library); Tim Lanza (Cohen Media); Jeffery Masino (Flicker Alley); Olivia Arnone, Peter Bagrov, Jared Case, Spencer Christiano, Anthony L'Abbate, Gordon Nelson (George Eastman Museum, Rochester); Heather Linville, Mike Mashon, David Pierce, Lynanne Schweighofer, Rob Stone, George Willeman (Library of Congress); Dave Kehr, Rajendra Roy, Ashley Swinnerton, Katie Trainor (The Museum of Modern Art, New York); Genevieve Yue (The New School, New York); Steve Massa (New York Public Library for the Performing Arts); Patrick Loughney (Packard Humanities Institute); Rob Byrne, Anita Monga, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); Greta de Groat (Stanford University); Steven K. Hill, May Hong HaDuong, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Frank Milo Scheide (University of Arkansas, Fayetteville); Richard Abel (University of Michigan, Ann Arbor); Maggie Hennefeld (University of Minnesota, Minneapolis); Dino Everett (USC School of Cinematic Arts Hugh M. Hefner Moving Image Archive); Leslie Midkiff DeBauche (University of Wisconsin, Stevens Point); Mary K. Huelsbeck, Laura Lob, Lisa Marine (Wisconsin Center for Film and Theater Research); Oksana Chefranova (Yale University); Diane Koszarski, Richard Koszarski, Russell Merritt, Joseph Yranski.

Svezia: Krister Collin, Helena Ekholm, Magnus Rosborn, Jon Wengström (Svenska Filminstitutet); Camille Blot-Wellens.

Svizzera: Caroline Fournier, Frédéric Maire (Cinémathèque suisse); David Landolf, Brigitte Paulowitz (Lichtspiel/Kinemathek Bern); Hansmartin Siegrist (Universität Basel); Roland Cosandey (Université de Lausanne); Mariann Lewinsky Sträuli.

Grazie infinite a Cynthia Walk e alla Sunrise Foundation for Education and the Arts per il determinante contributo al programma di quest'anno.

Hanno prestato i film:

Arhiv Republike Slovenije – Slovenski Filmski Arhiv (SFA), Ljubljana

Arhiva Nationala de Filme – Cinemateca Romana, Bucharest

BFI National Archive, London

La Cinémathèque française, Paris

Cinémathèque suisse, Lausanne

La Cineteca del Friuli, Gemona

CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy

Det Danske Filminstitut, København

DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt

East Anglian Film Archive, Norwich

Eye Filmmuseum, Amsterdam

FilMOTECA de Catalunya, Barcelona

FilMOTEKA Narodowa – FINA, Warszawa

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris

Gaumont-Pathé Archives, Paris

George Eastman Museum, Rochester, NY

Gosfilmofond, Moscow

Haghefilm Digitaal, Amsterdam

Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna

Istituto Cinematografico dell'Aquila

Istituto Luce, Roma

Jugoslovenska kinoteka, Beograd

Kvikmyndasafn Íslands / National Film Archive of Iceland, Hafnarfjörður

Latvijas Kultūras akadēmija Rīgas Kino muzejs /

Latvian Academy of Culture Riga Film Museum, Riga

Library and Archives Canada, Ottawa

Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA

Lichtspiel / Kinemathek Bern

Lobster Films, Paris

LUX, London

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden

Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana

Slovenský filmový ústav / Slovak Film Institute (SFI), Bratislava

Svenska Filminstitutet, Stockholm

UCLA Film & Television Archive, Los Angeles

Vulcanus Film, Messina

I musicisti delle Giornate

Frank Bockius, Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Mauro Colombis, Stephen Horne, Maud Nelissen, José María Serralde Ruiz, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudreau, Daan van den Hurk

Lydia Etok, Andrej Goričar, Louise Hayter, Jeff Moore, Nina Segalowitz, Alberto Spadarotto, Anna Viola

Bjarni Frimann, Ben Palmer

Orchestra San Marco, Pordenone
Zerorchestra, Pordenone

Con l'amichevole partecipazione delle orchestre della Scuole secondarie di 1° grado "Pier Paolo Pasolini" e "Centro Storico" di Pordenone e del Liceo musicale "Guglielmo Marconi" di Conegliano

Pordenone Masterclasses

Partecipanti: Dominic Irving, Camille Phelep

Jonathan Dennis Lecture

Stella Dagna

L'arte dei costumi

Deborah Nadoolman Landis

Relatrice: Michelle Tolini Finamore



La sigla del festival è di Richard Williams.

Coordinamento organizzativo

Federica Dini

Produzione e comunicazione

Max Mestroni

Ufficio stampa

Giuliana Puppin

con la collaborazione di Fulvio Toffoli,
Moira Cussigh, Lionella Bianca Fiorillo

Ricerca e movimento film**Collegium**

Paolo Tosini

Direzione tecnica

Carlo Montanaro

con la collaborazione di
Alessandro Micoli, Marco Zago

Digitalizzazione ed elaborazione DCP

Archivio Cinema del FVG – La Cineteca del Friuli
Andrea Tessitore, Elena Beltrami, Alessandro De Zan

Accrediti e Ospitalità

Eleonora "Frasca" Rizzi

Donors

Stefano Pagani

con la collaborazione di Silvio Toso

Infodesk

Ghila Cerniani

Grafica e immagine coordinata

Giulio Calderini & Carmen Marchese

Catalogo e calendario

Redazione: Catherine A. Surowiec, Piera Patat

Impaginazione: Michele Federico

con la collaborazione di
Ilaria Cozzutti, Caterina Vidon

Anteprima

Elisabetta Di Sopra

Assistenza in sala e in cabina

Catia Da Pieve

con Stefano Cereser, Floriano Cervelli

Cassa Teatro Verdi

Rossella Mestroni con Vittorio Venerus
Servizi di biglietteria: Ticka.it

FilmFair

Paolo Antonio D'Andrea

con la collaborazione di Alessia Agostinis
e Irene Munzù

Contabilità

Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Assistenza informatica

Anthony Barchiesi, Stefano Osso

Sottotitoli elettronici

Underlight, Trieste

Evelyn Dewald Caporali,

Edward Carl Catalini, Betina L. Prentz

con la collaborazione di Matteo Di Franza,
Cristina Sain, Tanja Sternad

Sito web

Claimax -immagina, organizza, comunica-

Social Media Team

Greta Cinalli, Elena Tubaro

Servizi fotografici

Valerio Greco

Riprese video

Pasqualino Suppa, Alfredo Broccolo

Volontari

Viola Bagnarol, Glenda Basei,

Anna Bonadio, Federica Breda,

Marta Consolaro, Lucia Giacomazzi

Traduzioni

Key Congressi, Trieste

Aurora De Leonibus, Elisa De Pellegrin

Stampa

Tipografia Menini, Spilimbergo

Giorgio Ziraldo

Realizzazione allestimenti

GraficStyle, Moimacco

Trasporti

A1 Minibus, Roveredo in Piano

In Itinere, Venezia

Agenzia viaggi

Mundoescondido Viaggi D&P, Udine
Raimondo Pernice

Hanno reso questa edizione ancora più bella e ospitale:

Gianni (Hotel Due Leoni), Sandra (Hotel Minerva), Mariagrazia, Alessia, Angela, Laura (Hotel Moderno), Luciano (Hotel Montereale), Valentina, Martina, Elisa, Giulia, Marica, Davide (Park Hotel), Cecilia (Residence Italia), Roberto, Sharon, Paolo (Hotel Santin)

Grazie a Narciso Gaspardo e all'ATAP S.p.A. di Pordenone per la preziosa collaborazione.



Festival in streaming

Coordinamento

Max Mestroni

Piattaforma digitale

MyMovies.it

Montaggio contenuti audio/video

Lauro Pittini

Video introduttivi

Giulio Ladini

Incontri FilmFair

Paolo Tosini

con Julie Allen, Paolo Caneppele, James Curtis,
Carlo Gaberscek, Céline Gailleurd, Ana Grgic,
Denise Khor, Franco La Magna, Lorenzo Lorusso,
Steve Massa, Deac Rossell, Marcello Seregni,
Alessandra Zuccarelli

Regia

Paolo Piuizzi

Uno speciale ringraziamento a:

Sabrina Baracetti, Fabio Benedettelli,
Thomas Bertacche, Irene Bignardi,
Maria Luisa Bonacini, Guido Cafiero,
Guido Caufin, Riccardo Costantini,
Andrea Crozzoli, Giovanni Da Pozzo,
Patrizio De Mattio, Giancarlo Dini,
Bruno Ferraro, Filippo Gini, Gianluca Guzzo,
Giovanni Lessio, John Libbey, Simone Londero,
Federico Lovato, Ivan Marin, Luca Mauro,
Paolo Mereghetti, Alessandro Mezzena Lona,
Maurizio Minello, Giuseppe Morandini,
Marco Moressa, Paolo Onorato, Luigi Paini,
Giacomo Panarello, Cristina Penso,
Maurizio Poles, Renato Pujatti, Luisa Raoss,
Fabio Rigo, Fabrizio Rigo, Marika Saccomani,
Giovanna Santin, Vladislav Shabalin,
Carlo Spagnol, Martina Zanin, Annalisa Zanitti,
Massimo Zecchini, Michela Zin;
e inoltre a Digitronic Service.



GO! 2025
NOVA GORICA
GORIZIA

SOSTENITORI / DONORS 2021

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

Richard Abel	Robert Byrne	Robert William Doerr	Tracey Goessel
Markus A Campo	Lynn Cadwallader	Dennis Doros	Karola Gramann
Antti Alanen	Lorenzo Cardin	Stefan Droessler	Ronald Grant
Lee Amazonas	Rosa Cardona	Victoria Duckett	Antonia Guerrero
Mark Lynn Anderson	Robert E Cargni	Dean W. Duncan	Vera Gyürey
Nicola R Astles	Benoit Carpentier	Kirk Ellis	Randy Haberkamp
Bruce Babington	Pierre Carrel	David Emrich	Susan Harmon
Robert S. Bader	Douglass Chatfield	Michelle Facey	James Harrison
Peter Bagrov	Andre Chevailler	Pier Francesco Falomo	Marco Hassmann
Dan Barham	Claudio Cinus	Massimo Ferrari	Lisa Stein Haven
Esmeralda Barriandos	John Clark	Tony Fletcher	Lokke Heiss
Dana Benelli	Elizabeth Cleary	Roberto Fonzo	Maggie Hennefeld
Stefanie Benz	Eric Cohen	Joel Frykholm	Donna Hill
Judith Berg	Denis Condon	Mark Fuller	Annie Hill
Janet Bergstrom	Catherine Cormon	John Fullerton	Todd Hitchcock
Joanne Bernardi	Marie-Claire Costley	Krin Gabbard	Laura Horak
Silvana Bertin	Taylor Cuddihy	Paula Gabbard	Frank Hoyer
Didier Bertrand	Lynn Cursorso	Elisabetta Gagetti	Martin Humphries
Patrick Boeuf	Giuliana Dal Mas	Scott C. Galley	Jean-Christophe lenne
Vincent Bohlinger	Helen Day-Mayer	Alexandre Gardini	Gunnar Iversen
Max Oliver Borg	Raffaele De Berti	André Gaudreault	Michael Jurich
Stephen Bottomore	Aurelio De Los Reyes	Robert Allen Gelfand	J.B. Kaufman
Aisha Brady	Leslie Midkiff DeBauche	Sue Giles	Frank Kessler
Serge Bromberg	Joseph DeBauche	Malcolm Gillies	Daria Khitrova
Elisabeth K. Bulger	Claude Devillard	Martin Girod	Simon Killen
Elaine Burrows	Alessandra Di Prima	Kari Glöd staf	Richard Koszarski
Attilio Buttignol	Giancarlo Dini	Leonhard H. Gmuer	Jurgen Kubler

Pedro Lă	Richard Newman	Suzanne E. Scherrer	Rodney S. Tryster
Stelio La Malfa	Trevor Norkett	Filip Schils	Julie A Turnock
Meg Labrum	Susan Ohmer	Heide Schluepmann	Casper Tybjerg
Joyce Latino	Gabriel Paletz	Raymond Scholer	Chalida Uabumrungjit
Albert Lee	Lorenzo Palmieri	Craig Schreiber	Massimo Valente
Katharina Loew	Sergio Papini	Flavia Sedran	Ansje van Beusekom
Patrick G Loughney	Brigitte Paulowitz	Melanie Selfe	Frank van der Meer
Mario L. Lucioni Guerra	Paola Pizzutel	C. Paul Sellors	Amran Vance
Matti Lukkarila	Maria Angela Pizzutel	Marcello Seregni	Wilma Vecchietti
Edward Maguire	Giorgio Placereani	Laura Isabel Serna	Isabella Vitale
Mary Maguire	Philippe Rebillard	Thorsten Sessler	Cynthia Walk
Paul J. Marygold	David Redfern	Jeremy Bond Shepherd	Tricia Welsch
Kenneth Mashon	Jean-Philippe Restoueix	Maria Silveira Goncalves	Jerry White
Jeffery Jon Masino	Peter Rist	Natalia Simbirtseva	Daniel Wiegand
Michael Matcovich Jr	Brian Robinson	Scott Simmon	Andrew Williams
Tito Mattei	Ana Roland	Maria Luisa Sogaro	Mark Williams
David Mayer	Elif Rongen-Kaynakci	Patrick J. Stanbury	Paul Wolff Metternich
Anke K. Mebold	Magnus Rosborn	Giuseppe Stefanel	Erika Wottrich
Russell Merritt	Ulrich Ruedel	Ruth Steinberg	Joshua Yumibe
Richard Meyer	Anna L. Ruoss Girod	Helen Stone	Alessandro Zaniolo
Laura Minici Zotti	Robert Allen Rushing	Federico Striuli	Alfredo Zaniolo
Dario Morelli	Giuseppe Sabatino	Mario Stuchlik	Petr Zejda
Lucilla Moro	Kate Saccone	Istvan Szabo	Cosimo Zezza
Charles Musser	Anthony Saffrey	Irene Taylor	Holger Ziegler
Gabriele Natali	Stephanie Salmon	Max Tessier	Aldo Ziliotto
Hugh Munro Neely	Amy Sargeant	Lad Trepal	
Anne Nesbet	Claire Sarti	Silvia Tronci	



Constance, Norma & Natalie Talmadge con i loro beniamini/*with their pets* Peter, Polly & Dinky, 1920.
Photo: Charlotte Fairchild. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

SOMMARIO / CONTENTS

- 15 Presentazione / *Introduction*
- 17 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 19 The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 21 L'arte dei costumi / *The Art of Costume Design*
- 23 Collegium 2022
- 25 The 2022 Pordenone Masterclasses
- 27 Eventi speciali / *Special Events*
Up in Mabel's Room
The Unknown
A colpi di note
Nanook of the North
Borgslægtens Historie
The Manxman
- 53 Ruritania - I
- 97 Norma Talmadge
- 141 Venezia 90 / *Venice 90*
- 157 Film coloniali olandesi / *Dutch Colonial Films*
- 169 Film amatoriali / *IAC World Tour*
- 177 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
La Dixième symphonie
Europa
Manolescu
Nanook of the North
- 193 Cinema delle origini / *Early Cinema*
Lumière Suisse: Lavanchy-Clarke
Segundo de Chomón in Barcelona
- 217 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
Bobbed Hair; Die große Liebe einer kleinen Tänzerin;
Hände; Just Around the Corner; Lāčplēsis;
La Montagne infidèle; Night Owls (Ladroni);
Profanazione; The Haghefilm Digitaal-Selznick
School Fellowship; The Hans Berge Collection;
Pathé-Baby 9.5mm 100
- 255 Italia. Il fuoco, la cenere / *Italy. Fire and Ashes*
- 270 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*
- 271 Indice dei titoli / *Film Title Index*



Introduzioni e schede di / *Introductions and programme notes by*

Fadma Aït Mous	Céline Gailleurd	Paul Meredith	Mirco Santi
Tina Anckarman	Sergio M. Grmek Germani	Mark-Paul Meyer	Amy Sargeant
Peter Bagrov	Anne Gourdet-Marès	Dominique Moustacchi	José Maria Serralde
Charles Barr	Skúli Björn Gunnarsson	Luciano Palumbo	Hansmartin Siegrist
Olivier Bohler	Florian Höhensteiger	Brigitte Paulowitz	Maria Luisa Sogaro
Ben Brewster	Stephen Horne	Hervé Pichard	Rastislav Steranka
Anke Brouwers	Pamela Hutchinson	Michał Pieńkowski	Federico Striuli
Mariona Bruzzo	Lea Jacobs	Enzo Pio Pignatiello	Catherine A. Surowiec
Louise Burkart	Keith M. Johnston	Daniel Pitarch	Mehdi Taibi
Rosa Cardona	Anthony L'Abbate	Adriana Prodeus	Gabriel Thibaudeau
Roland Cosandey	Sofia Lavrador	Elif Rongen-Kaynakçi	Mika Tomita
Sarah Davy	Agnese Logina	Magnus Rosborn	Luigi Vitale
Nico de Klerk	Þórður [Thordur] Magnússon	Francesco Rufini	Jay Weissberg
Bryony Dixon	Yevgeni Margolit	Steinar Sæther	

Redazione / *Edited by*

Catherine A. Surowiec, Piera Patat

Traduzioni / *Translations by*

Paolo Cherchi Usai, Frank Dabell, Aurora De Leonibus,
Piera Patat, David Robinson, Catherine A. Surowiec, Jay Weissberg.

Lettura bozze italiane / *Italian proofreading:* Ilaria Cozzutti

Copertina/Cover: *The Unknown*, 1927. Lon Chaney. (La Cineteca del Friuli)

© Le Giornate del Cinema Muto

Senza la previa autorizzazione del Festival e degli Autori è vietata la riproduzione, anche parziale, di testi e illustrazioni.

No part of this publication may be reproduced without the prior permission of the copyright owner (publisher and authors).

PRESENTAZIONE / INTRODUCTION

C'è mai stato un momento migliore di questo per voler vivere in un regno immaginario? Ora che il mondo si trascina da una crisi all'altra, la tentazione di rifugiarsi in immagini di munificenza, avventura, cerimoniali e storie d'amore esercita indubbiamente un fascino innegabile. Questa non è, tuttavia, la ragione della prima puntata del nostro programma sulla Ruritania, il cui titolo deriva dal termine coniato da Anthony Hope nel suo romanzo del 1894, *Il prigioniero di Zenda*, in riferimento ai mitici regni balcanici. In Italia, dove il fenomeno fu quantomai popolare, l'immaginaria nazione era spesso chiamata Silistria, ma altri suoi elementi – precisamente codificati e ben riconoscibili – compaiono in tutte le sue manifestazioni negli Stati Uniti e nell'Europa occidentale. Prima che ci sfugga dalle labbra una risatina, accompagnata da un “siamo troppo sofisticati per interessarci a simili sciocchezze”, permettetemi di chiedervi: secondo voi da dove proviene il film *Vacanze romane*? E che dire della popolarità di *Pretty Princess* (2001)? Il richiamo di questo tema è assai più profondo di quanto siamo disposti ad ammettere, eppure nessuno fino ad oggi ha esaminato questo genere in una prospettiva genuinamente internazionale. Il volume di Vesna Goldsworthy *Inventing Ruritania* (2013) è una splendida analisi di come i Balcani siano diventati oggetto di mitologia e di contaminazione culturale, e di quanto i suoi popoli siano stati trattati alla stregua di inquilini barbari, riottosi e sensuali. Il libro *Ruritania* di Nicholas Daly (2020) ignora il fondamentale aspetto geopolitico della questione sulla scorta di una prospettiva decisamente più generica, ma entrambi gli studi vedono l'argomento entro un contesto strettamente anglosassone. È giunto il momento di allargarne l'orizzonte. La prima parte della nostra retrospettiva vede quest'anno film prodotti negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, ma anche in Italia, Danimarca e Svezia; nel 2023 ci saranno pellicole spagnole, francesi e tedesche. La rassegna comprende drammi, commedie e parodie, ma anche fondamentali cinegiornali dei veri monarchi balcanici, le cui personalità e vicende politiche, discusse nelle relative schede, furono elementi essenziali nella formulazione del mito ruritariano.

“È un errore fingere di poter vivere senza un incantesimo di qualche tipo”, scrisse Anita Loos, e anche se una battuta del genere potrebbe essere utilizzata per la Ruritania, essa proviene invece da *The Talmadge Girls* (1978), le sue memorie – peraltro assai soggettive – sulle sorelle Norma, Constance e Natalie Talmadge, e sulla loro formidabile madre, Peg. Sono estremamente lieto di ospitare quella che si profila come la più vasta retrospettiva mai organizzata in omaggio a una delle maggiori stelle del cinema americano, Norma Talmadge, un'attrice

Has there ever been a better time than now to want to live in a mythical kingdom? As the world careens from crisis to crisis, the escapist pull of glamour and adventure, ceremony and romance can't be denied. That's not, however, the reason for this year's first installment of Ruritania, our series named after the general term for mythical Balkan kingdoms coined by Anthony Hope in his 1894 novel The Prisoner of Zenda. In Italy, where the phenomenon was enormously popular, the invented country was frequently called Silistria, but recognizable, codified elements appear in all West European and American iterations. Lest we allow a derisive chuckle to escape our lips, accompanied by a “we're far too sophisticated now to find such silliness attractive,” let me ask: where do you think Roman Holiday originates? What of the popularity of 2001's The Princess Diaries? The appeal remains far more entrenched than we're generally willing to admit, and yet until now no one has looked at the genre from an international perspective.

Vesna Goldsworthy's study Inventing Ruritania (2013) is a superb exploration of how the Balkans came to be mythologized and repurposed, its population treated as our more primitive, bellicose, and sensual neighbors. Nicholas Daly's Ruritania (2020) ignores the fundamental geopolitical element and takes a more generic approach, yet both use a strictly Anglo-Saxon lens; it's time to expand the horizon. Our first installment this year has films from the U.S. and UK of course, but also Italy, Denmark, and Sweden, while in 2023 we'll be adding films from Spain, France, and Germany. The series encompasses dramas, comedies, and parodies, but also, crucially, newsreels of real Balkan royals whose political fortunes and personalities, discussed in the notes, were crucial components in the formulation of the myth.

“It is a mistake to pretend that anyone can live without some sort of enchantment,” wrote Anita Loos, and while that line could be used for Ruritania, it comes from The Talmadge Girls (1978), her highly subjective reminiscences of the Talmadge sisters Norma, Constance, Natalie, and their formidable mother Peg. I'm thrilled we are hosting what's likely the largest program ever devoted to one of the American screen's greatest stars, Norma Talmadge, an actress whose legacy has been eroded due to the unavailability of so many of her

la cui eredità si era gradualmente offuscata a causa dell'indisponibilità di così tanti suoi film. Grazie alla collaborazione fra la Library of Congress e la società Cohen Media possiamo finalmente restituire al pubblico il talento e la gamma espressiva di Norma, dai suoi primi giorni di apprendistato alla Vitagraph alla sua incoronazione al rango di mega-star fra le più acclamate regine di Hollywood. La selezione, a cura di Lea Jacobs e Ben Brewster, include frammenti di film altrimenti dati per perduti, ma che rivelano lo speciale fascino dell'interprete e aiutano a comprendere perché il suo nome fosse sinonimo di un certo tipo di drammi che hanno come fulcro una donna dal carattere forte; fra essi si segnalano il notevole *Ghosts of Yesterday* (1918), l'ibrido ruritariano *La principessa di Graustark* (1925), e un singolo rullo del suo notevole *La signora delle camelle* (1926), purtroppo deteriorato, in cui sono tuttavia evidenti le influenze europee sul cinema di Fred Niblo, al pari dell'appassionata relazione di Norma con l'attore Gilbert Roland, allora ventenne.

Un tema che attraversa il programma di quest'anno è la maniera in cui le popolazioni che vivevano al di fuori dei grandi poli della produzione cinematografica erano filmate e presentate al consumatore occidentale (ebbene sì: nonostante il suo statuto di leggenda anche la Ruritania c'entra qualcosa). L'affascinante programma in tre parti, a cura di Nico de Klerk, dell'Istituto Coloniale Olandese e il suo impiego del film come veicolo di esaltazione delle imprese di una potenza coloniale in Indonesia offre uno sguardo molto preciso su come il cinema abbia esercitato un ruolo fondamentale nella propaganda dell'Impero. L'archivista Tina Anckarman, che in Norvegia ha lavorato sulla straordinaria collezione Hans Berge dedicata ai film di viaggio, presenta la prima parte di un altro programma biennale che ci accompagnerà intorno al globo, a partire da rarissime immagini del Giappone prima del Grande Terremoto Kantō del 1923 fino alle cerimonie Māori in Nuova Zelanda, a una strada ferrata in Venezuela e ai pastori del Marocco. E poi c'è la nostra speciale presentazione di *Nanuk l'esquimese*, un film che è stato largamente celebrato ma non meno demonizzato; nonostante ciò – come osserva acutamente Francesco Rufini nella sua nota di catalogo – il metodo di collaborazione di Robert Flaherty con il popolo Inuit rivela in modo inequivocabile che qualsiasi discussione sullo “sguardo egemonico” sia molto più complessa di quanto si sia detto finora a proposito di questa pietra miliare del documentario.

Lo scorso settembre, la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia ha festeggiato il suo novantesimo anniversario; per onorare uno dei più importanti eventi cinematografici mondiali, Michał Pieńkowski e Federico Striuli hanno curato un programma dedicato a tutti i film muti proiettati nel 1932, primo anno della gloriosa manifestazione. Fra questi c'è il classico di Joris Ivens, *Regen* (Pioggia, 1929), ma ci sono anche opere assai meno note, quali il film etnografico slovacco *Po horách, po dolách* (Per monti e per valli, 1930), oggetto di un impegnativo restauro da parte dell'Istituto cinematografico della Slovacchia, e il film polacco di montagna *Biały ślad* (La traccia bianca, 1932). Quest'ultimo era una produzione amatoriale, che fa

films. Thanks to a partnership with the Library of Congress and Cohen Media, we're able to showcase Norma's range and talents, from her early days with Vitagraph to her mega-star position as one of Hollywood's reigning queens. The selection by Lea Jacobs and Ben Brewster includes surviving fragments of films that are otherwise lost but convey her special appeal and provide insight into why her name was synonymous with a certain type of strong woman-centered drama; these include the remarkable *Ghosts of Yesterday* (1918), the Ruritanian crossover *Graustark* (1925), and one reel of her sadly deteriorated but noteworthy *Camille* (1926), in which Fred Niblo's European influences are demonstrably evident, as is Norma's passionate relationship with the 20-year-old Gilbert Roland.

A running undercurrent this year is how communities living outside the main centers of film production were filmed and packaged for Western consumption (and yes, despite its mythical status, Ruritania plays a part here too). Nico de Klerk's fascinating three-program series on the Dutch Colonial Institute's use of film to celebrate colonial activity in the Netherlands East Indies offers a concentrated glimpse into the ways cinema played a major role in the propagandizing of Empire. Conservator Tina Anckarman has been working on Norway's unique Hans Berge Collection of travelogues and presents the first of a two-year series that takes us across the globe, from exceedingly rare images of Japan before the Great Kantō earthquake of 1923 to Māori celebrations in New Zealand, from a railroad in Venezuela to shepherds in Morocco. Not to be left out of this discussion is our screening of *Nanook of the North*, a film that's been celebrated as well as demonized, and yet as scholar Francesco Rufini cogently argues, Robert Flaherty's collaborative methods with his Inuit subjects render discussions of a hegemonic gaze far more complex than this groundbreaking documentary is usually accorded.

In September the Venice Film Festival (Mostra del cinema di Venezia) celebrated its 90th anniversary, and to honor one of the world's major annual cinema events, Michał Pieńkowski and Federico Striuli have curated a program of all the silent films screened in that first year, 1932. This includes Joris Ivens' classic *Regen* (Rain, 1929) but also rarely screened works such as the Slovakian ethnographic film *Po horách, po dolách* (Over Mountains, Over Valleys; 1930), which has undergone a complex restoration by the Slovak Film Institute, and the Polish mountain film *Biały ślad* (The White Trail, 1932). The latter was an amateur production, which elides nicely with two other programs this edition. One is a grouping of award-winning titles curated for us by Keith M. Johnston and made through the auspices of the UK's Institute of Amateur Cinematographers, known as the IAC. The other is

da elegante contrappunto ad altri due programmi di questa edizione. Il primo è un gruppo di film vincitori di premi, a cura di Keith M. Johnston e sotto gli auspici del britannico Institute of Amateur Cinematographers, meglio noto come IAC. L'altro è una serie di deliziosi film amatoriali girati a Milano su pellicola 9,5mm dall'artista italiano Guglielmo Baldassini; riportarli alla luce è stato un autentico lavoro da certosino per l'archivista Mirco Santi, co-fondatore dell'associazione Home Movies.

Il 2022 ha visto festeggiare il centenario della rivoluzionaria pellicola Pathé 9,5mm, il Pathé-Baby, che ha permesso agli appassionati di ogni parte del mondo di proiettare film a casa propria. La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ha appena inaugurato una mostra intitolata "Pathé-Baby. Le Cinéma chez soi" e la scorsa estate il Cinema Ritrovato di Bologna ha dedicato una sezione del proprio programma a questo fortunato piccolo formato. A Pordenone Brigitte Paulowitz presenta ventiquattro film Pathé-Baby, quasi tutti a colori, distribuiti lungo l'intero arco del festival, stuzzicanti introduzioni a un formato che ha alimentato la fiamma della cinefilia presso generazioni di futuri storici e archivisti del cinema. Questa edizione delle Giornate offre inoltre due importanti programmi di cortometraggi, entrambi nella sezione dedicata al cinema delle origini: "Lumière in Svizzera: Lavanchy-Clarke (Sunlight & Lumière)", e "Segundo de Chomón a Barcelona (Ibérico Films)". Il primo, organizzato da Roland Cosandey, Dominique Moustacchi e Hansmartin Siegrist, è un avvincente gruppo di 42 film girati fra il 1896 e il 1904 by François-Henri Lavanchy-Clarke per conto del Cinématographe Lumière. L'altro offre un'imperdibile opportunità di studiare il periodo formativo nella carriera di Segundo de Chomón, 1910-1912, durante la sua attività alla filiale di Barcellona della Pathé, la Ibérico Films.

La retrospettiva Chomón è curata da Mariona Bruzzo e Rosa Cardona, della Filmoteca de Catalunya, che ci hanno portato anche una delle più eccitanti scoperte di quest'anno, il documentario di Jean Epstein *La montagne infidèle* (1923), finora considerato perduto e restaurato a partire da una copia Pathé-Kok su formato 28mm colorata per imbibizione, presentata alle Giornate in prima mondiale. Girato da Epstein nel 1923 durante l'eruzione dell'Etna, il film fu realizzato durante gli anni di apprendistato del regista. La sua scoperta aggiunge un importante tassello alla nostra conoscenza di questo febbrile talento registico. Non meno strepitosa è l'inattesa scoperta dei minuti mancanti – quasi un quarto d'ora! – al capolavoro di Tod Browning *The Unknown* (1927). Ritrovato al Národní filmový archiv di Praga e meticolosamente restaurato dal George Eastman Museum di Rochester, questa versione – ora pressoché completa – non comprende sequenze inedite ma una quantità di nuove inquadrature e piani di raccordo, con "tutti i piccoli gesti apparentemente senza rilievo", come scrivono Peter Bagrov e Anthony L'Abbate, a completamento dell'inquietante studio psicologico di Browning.

The Unknown è l'evento di apertura del festival, reso ancora più speciale dalla nuova partitura orchestrale di José María Serralde Ruiz, commissionata per l'occasione dalle Giornate. Al Verdi sarà preceduto

a series of charming home movies shot on 9.5mm in Milan by the Italian artist Guglielmo Baldassini; bringing them together has been a true labor of love for archivist Mirco Santi, co-founder of Home Movies.

2022 has seen celebrations of the 100th anniversary of Pathé's revolutionary 9.5mm format, the Pathé-Baby, which made it possible for enthusiasts the world over to easily project films at home. The Fondation Jérôme Seydoux-Pathé has just opened an exhibition entitled "Pathé-Baby. Le Cinéma chez soi," and Bologna's Cinema Ritrovato hosted a series this summer to honour the occasion. Our program curated by Brigitte Paulowitz presents 24 Babies, almost all in color, that are scattered throughout the various screenings, providing a delightful introduction to a format that ignited the cinephile flame in generations of future scholars and archivists. Two other important shorts programs are included in this edition, both in the Early Cinema section: "Lumière Suisse: Lavanchy-Clarke (Sunlight & Lumière)", and "Segundo de Chomón in Barcelona (Ibérico Films)". The former, organized by Roland Cosandey, Dominique Moustacchi, and Hansmartin Siegrist, is a breathtaking group of 42 films shot between 1896 and 1904 by François-Henri Lavanchy-Clarke for the Cinématographe Lumière. The latter offers a unique opportunity to study a formative period in the career of Segundo de Chomón, 1910-1912, when he was part of Pathé's Barcelona-based branch, Ibérico Films.

The Chomón program is curated by Mariona Bruzzo and Rosa Cardona of the Filmoteca de Catalunya, who have also brought us one of this year's most exciting discoveries, Jean Epstein's previously considered lost documentary *La montagne infidèle* (1923), restored from a unique tinted 28mm Pathé-KOK print and having its world premiere at the Giornate. Shot by Epstein during the 1923 eruption of Mt. Etna, the film was made in the formative years of the director's career and its discovery adds to our appreciation of his fervent crucible of talent. Equally thrilling is another unexpected find: the missing minutes – nearly 15! – from Tod Browning's masterpiece *The Unknown* (1927). Discovered at the Národní filmový archiv in Prague and meticulously restored by the George Eastman Museum, this new all-but-complete version has no new scenes but returns shots and frames, "all the little gestures of no particular expedience," as Peter Bagrov and Anthony L'Abbate write, that completes Browning's chilling psychological study.

The Unknown is our opening gala, made even more special by the new orchestral score by José María Serralde Ruiz, commissioned for the occasion by the Giornate. It screens together with the experimental 1931 short *Europa*, made by Stefan and Franciszka Themerson as a warning cry against the rise of fascism; it's playing opening night because such

dal cortometraggio sperimentale del 1931 *Europa*, realizzato da Stefan e Franciszka Themerson come grido d'allarme contro l'ascesa del fascismo; abbiamo voluto presentarlo nella serata inaugurale delle Giornate 2022 perché è dai tempi della seconda guerra mondiale che il suo messaggio non risuona così attuale. Per ciò che riguarda gli eventi musicali, la nostra cornucopia quest'anno è particolarmente ricca e comprende anche il nuovo accompagnamento di Stephen Horne, con Ben Palmer come direttore, per l'ultimo film muto di Alfred Hitchcock, *The Manxman* (1929), che incorpora motivi della tradizione musicale dell'isola di Man per mettere in risalto le atmosfere del maestro della suspense; questa presentazione non sarebbe stata possibile senza la straordinaria generosità di Cynthia Walk e della Sunrise Foundation for Education and the Arts. In mezzo c'è la coinvolgente partitura di Gabriel Thibaudau per *Nanook l'esquimese*, che comprende parti vocali per due cantanti gutturali Inuit provenienti dal Canada: il loro contributo farà sì che i veri protagonisti del film prendano pieno possesso delle loro immagini, facendo piazza pulita dei pregiudizi post-colonialisti che tuttora circondano la figura registica di Flaherty. Come evento di metà settimana c'è poi *Borgslægtens Historie* (La saga della famiglia di Borg, 1920), primo lungometraggio a soggetto girato in Islanda, presentato a Pordenone con una composizione originale di Þórður [Thordur] Magnússon per nove strumentisti sotto la direzione di Bjarni Frimann. La nostra collaborazione con la Zerorchestra prosegue anche quest'anno, sia all'evento di pre-apertura a Sacile e durante la settimana, con lo score jazzistico composto e diretto da Günter Buchwald per *Up in Mabel's Room* (1926), una scatenata commedia interpretata da Marie Prevost, disponibile grazie all'UCLA Film & Television Archive. Tutto questo oltre allo straordinario lavoro dei nostri musicisti, la cui maestria, disponibilità e sensibilità (per non parlare della pazienza!) mi lascia sempre attonito dall'ammirazione. Non vanno dimenticati gli altri appuntamenti annuali delle Giornate, quali la nostra collaborazione con le orchestre delle scuole, la domenica pomeriggio, per il consueto programma "A colpi di note", che propone questa volta quattro comiche del muto italiano. "Il canone rivisitato" include non solo *Nanook l'esquimese* ed *Europa* ma anche nuovi restauri di *La Dixième symphonie* (1918) di Abel Gance e *Manolescu* (1929) di Viktor Tourjansky, il primo grazie alla Cinémathèque française, l'altro sotto l'egida della Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Penso che sarete d'accordo sul fatto che questo sia un programma particolarmente ricco, che tocca tutti gli aspetti del cinema muto, dalle origini all'avvento del sonoro: c'è perfino una ricostruzione della versione in lingua italiana del cortometraggio di Laurel e Hardy *Night Owls* (*Ladroni*, 1930), con colonna sonora sincronizzata. L'annuale Jonathan Dennis Memorial Lecture ritorna con Stella Dagna, che ci sfiderà a trovare nuovi protocolli di restauro del film; la quarantunesima edizione vede inoltre l'avvio di una iniziativa completamente nuova, frutto dell'inventiva di Deborah Nadoolman Landis: una conferenza annuale sui costumi nel cinema muto, inaugurata dalla costumista e storica della moda Michelle Tolini Finamore. Tutto questo, ricordiamolo, nonostante la necessità di continuare a seguire i regolamenti

a message has more resonance now than at any other time since World War II. As special music events go, we have a true embarrassment of riches this year, starting with *The Unknown* and ending with Stephen Horne's new orchestral score, conducted by Ben Palmer, for Alfred Hitchcock's final silent, *The Manxman* (1929), which incorporates traditional Manx tunes to deepen the flavorings of the master of suspense; this presentation would have been impossible without the exceptional generosity of Cynthia Walk and the Sunrise Foundation for Education and the Arts. Between the two, there's Gabriel Thibaudau's stirring score for *Nanook of the North*, which includes parts for two Inuit throat singers coming from Canada – their contribution ensures the film's subjects take ownership of the images, blurring post-colonial assumptions that continue to warp Flaherty's vision. For our mid-week event, there's *Borgslægtens Historie* (*The Saga of the Family of Borg*; 1920) the first feature film shot in Iceland, presented in Pordenone with a composition by Þórður [Thordur] Magnússon for 9 instruments that's conducted by Bjarni Frimann. Our collaboration with the Zerorchestra continues also this year, both as the pre-opening event in Sacile and during the week, with their jazz-inflected score composed and directed by Günter Buchwald for *Up in Mabel's Room* (1926), a madcap comedy starring Marie Prevost, made available to us thanks to the generosity of the UCLA Film & Television Archive. This is all in addition to the truly extraordinary work of our regular musicians, whose talents, flexibility, and sensitivity (not to mention patience!) always leave me dumbstruck in admiration.

Not to be forgotten are other regular features of the Giornate, such as our partnership with local school orchestras on Sunday afternoon for our regular "Striking a New Note" (*A colpi di note*) program, this year featuring four early Italian comedy shorts. *The Canon Revisited* includes not just *Nanook of the North* and *Europa*, but also new restorations of Abel Gance's *La Dixième symphonie* (1918) and Viktor Tourjansky's *Manolescu* (1929), the former thanks to the Cinémathèque française and the latter coming from the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

I think you'll agree this is an especially rich program, one that touches on all aspects of silent cinema from its earliest days to the dawn of sound (there's even a reconstruction of the Italian-language version of the synchronized sound 1930 Laurel and Hardy short *Night Owls*, called *Ladroni*). Our annual Jonathan Dennis Memorial Lecture is back, with Stella Dagna challenging us to come up with new protocols for film restoration, plus our 41st edition sees the start of an extremely exciting initiative, the brainchild of Deborah Nadoolman Landis: an annual lecture on costume design and silent cinema, inaugurated by costume design and fashion

dettati dall'emergenza Covid, che impongono la sanificazione del teatro Verdi al termine di ogni proiezione, con la conseguente necessità di limitare la nostra programmazione a cinque spettacoli al giorno invece dei consueti sei o sette programmi. Questo è il terzo anno della pandemia, ma non ne siamo ancora usciti fuori e raccomandiamo a tutti di indossare le mascherine all'interno del teatro durante l'intero spettacolo. Ovviamente il nostro affezionato pubblico in modalità virtuale (attraverso la programmazione in *streaming*) potrà indossare ciò che vuole!

Come sempre, siamo profondamente grati ai nostri partner – gli archivi nazionali e internazionali, i nostri eccezionali musicisti, il Teatro Verdi, l'Orchestra San Marco di Pordenone, MYmovies; e ai nostri enti promotori – la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, il Ministero della Cultura, il Comune di Pordenone, la Camera di Commercio Pordenone-Udine e la Fondazione Friuli, che sostiene il Premio Jean Mitry. Un sentito ringraziamento va anche al Comune di Sacile e al Rotary Club Sacile Centenario. Ma un semplice grazie non basterà mai a esprimere la mia gratitudine nei riguardi di tutti coloro che hanno trascorso una sterminata quantità di ore per far sì che il catalogo del festival fosse non solo mandato in stampa, ma anche così bello da vedere e da leggere, e qui merita la nostra gratitudine in particolare Michele Federico, paziente impaginatore e nocchiere. – JAY WEISSBERG

historian Michelle Tolini Finamore. All of this despite the need to conform to continuing COVID regulations that require the theatre to be sanitized between each screening, necessitating a reduction in film slots from our usual six or seven per day to five. We're three years into the pandemic but it has still not left us, and we strongly recommend everyone wear masks in the theatre throughout the performances. Of course, our valued audiences only able to join us virtually via our streaming program may wear whatever they like!

As always, we're deeply grateful to our partners – the international archives, our exceptional musicians, the Teatro Verdi, the Orchestra San Marco di Pordenone, MYmovies – and our sponsors, particularly the Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, the Italian Ministry of Culture, the City of Pordenone, the Pordenone-Udine Chamber of Commerce, and the Fondazione Friuli, which supports our Jean Mitry Award. Special thanks also to the City of Sacile and to the Rotary Club Sacile Centenario. Simple thanks will never be sufficient to express my gratitude to all the people who've devoted untold hours to make certain the catalogue is not just printed, but glorious, especially Michele Federico, our patient layout designer and helmsman. The hard work everyone has put into this is prized beyond measure. – JAY WEISSBERG



The Unknown, 1927. Joan Crawford, Lon Chaney. (George Eastman Museum, Rochester, NY)

PREMIO JEAN MITRY / THE JEAN MITRY AWARD

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate. Dal 2017, in seguito all'abolizione per legge delle province del territorio regionale, il premio è sostenuto dalla Fondazione Friuli.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President. Since 2017, following legislation that abolished the provinces within Friuli Venezia Giulia, the prize has been supported by the Fondazione Friuli.

I vincitori dell'edizione 2022 sono / This year's recipients are

Stella Dagna & Eva Orbanz

Vincitori delle edizioni precedenti / Previous Recipients

2021 Ronald Grant/Martin Humphries & Kae Ishihara
2020 Vera Gyürey & J.B. Kaufman
2019 Donald Crafton & Margaret Parsons
2018 Camille Blot-Wellens & Russell Merritt
2017 Richard Abel & John Libbey
2016 Hisashi Okajima & Vladimir Opela
2015 Lenny Borger & Adrienne Mancia
2014 Susan E. Dalton & Paul Spehr
2013 Aurelio de los Reyes &
National Film and Sound Archive of Australia
2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi
2011 National Film Preservation Foundation &
The New Zealand Film Archive
2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian

2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill



His Royal Snyess, 1920. Harold Lloyd, Mildred Davis. (Lobster Films, Paris)

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), fondatore del New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis è stato un archivista esemplare, un paladino della cultura del suo paese, profondamente consapevole del ruolo dei Māori, il popolo indigeno della Nuova Zelanda – e soprattutto era una persona di eccezionali doti umane.

XVIII Conferenza

Stella Dagna: “Etica del restauro: segreti e bugie?”

Il restauro del film è un concetto affascinante ma difficile da definire e anche da praticare. Si è (quasi) tutti d'accordo che debba essere guidato da principi chiari e condivisi dalla comunità di cine-tecari, studiosi e appassionati. Di conseguenza, l'etica del restauro si insegna ai giovani che sognano un futuro in archivio film o in laboratorio: il restauro deve essere reversibile, documentato, filologico etc.

Ma davvero, quando parliamo di queste regole alle archiviste e agli archivisti del futuro, stiamo dicendo loro la verità? Forse non sempre. E l'avvento del digitale ha reso tutto anche un po' più complicato.

Stella Dagna, per quindici anni archivista e restauratrice al Museo Nazionale del Cinema di Torino, prova a riflettere sullo scollamento tra teoria e pratica nella vita d'archivio, avanzando qualche proposta per tentare di farci ricordare con simpatia dalle generazioni di archivisti che verranno. E che avranno, specie dopo l'avvento del digitale, grandi poteri e grandi responsabilità, ma anche diritti che spetta alle generazioni oggi al lavoro garantire.

In 2002 the Giornate del Cinema Muto inaugurated this annual lecture in commemoration of Jonathan Dennis (1953-2002), founding director of the New Zealand Film Archive. Jonathan Dennis was an exemplary archivist, a champion of his country's culture – particularly of Māori, the indigenous people of New Zealand – and above all a person of outstanding human qualities.

The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

2022 Lecture

Stella Dagna: “The Ethics of Restoration: Secrets and Lies?”

Film restoration is a fascinating concept but it's hard to define, even hard to put into practice. Everyone (or almost everyone) agrees that it should be guided by clear principles shared by the community of archivists, scholars, and cinephiles. Consequently, the ethics of restoration should be taught to young people who dream of a career in a film archive or lab; and restoration itself must be reversible, documented, and true to the history of the film, and so on.

But when we speak about such rules to the archivists of the future, are we really telling them the truth? Perhaps not always; and the advent of digital technology has made everything even a little more complicated.

Stella Dagna, who has been an archivist and restorer at the Museo Nazionale del Cinema in Turin for 15 years, reflects on the disconnect between theory and practice in the life of an archive, putting forward some proposals to try to ensure that we'll be remembered with sympathy by the generations of future archivists. They are the ones – especially after the advent of digital technology – who will have great power and responsibility, but also certain rights, which it is up to the present generation to guarantee.

Precedenti relatori/Previous Lecturers: Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009), Sir Jeremy Isaacs (2010), Serge Bromberg & Eric Lange (2011), David Sproxtton (2012), Ichiro Kataoka (2014), Naum Kleiman (2015), James Curtis (2016), Russell Merritt (2017), Donald Crafton (2018), Camille Blot-Wellens & Bryony Dixon (2019).



Graustark, 1925. Norma Talmadge, Eugene O'Brien. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

L'ARTE DEI COSTUMI / THE ART OF COSTUME DESIGN

L'edizione 2022 delle Giornate del Cinema Muto inaugura una serie annuale di conferenze dedicate al tema dei costumi nel cinema muto. L'iniziativa, concepita da Deborah Nadoolman Landis, direttrice del David C. Copley Center for Costume Design dell'UCLA, si propone di esplorare uno degli aspetti meno noti del cinema muto, mettendo in risalto il ruolo fondamentale dell'arte dei costumi nel racconto cinematografico prima dell'avvento del sonoro.

La conferenza inaugurale è presentata da Michelle Tolini Finamore, studiosa di storia della moda. Introduzione della prof.ssa Deborah Nadoolman Landis.

PERSONAGGI, COSTUMI E CINEMA MUTO

I. Vestire Norma: la moda nel cinema delle origini

La carriera di Norma Talmadge attraversa un'importante fase di transizione nell'evoluzione dei costumi per il cinema. Lo spunto per questa presentazione è dato dai film della grande attrice americana, attraverso i quali si percorrerà a grandi linee la storia dei costumi e della moda nel cinema delle origini. Prima che la creazione di costumi per i film diventasse una professione a sé stante esistevano affascinanti incroci fra teatro e cinema, e fra le case di moda e il lavoro di costumiste e costumisti. La conferenza si propone di esplorare come costumiste del calibro di Lucile e Madame Frances siano state direttamente coinvolte nell'abbigliamento delle maggiori stelle dello schermo durante il periodo muto, ponendo le basi per l'evoluzione dell'immagine di Hollywood in quanto simbolo della moda.

Michelle Tolini Finamore è una curatrice di moda e autrice del libro *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film* (2013). Ha curato varie mostre sul tema al Museum of Fine Arts di Boston, fra cui *Gender Bending Fashion*, *#techstyle*, *Think Pink* e *Hollywood Glamour: Fashion and Jewelry from the Silver Screen*. Il suo progetto più recente si intitola *Fashioning America: Grit to Glamour*, attualmente in mostra al Crystal Bridges Museum of American Art nell'Arkansas.

Deborah Nadoolman Landis è una costumista, direttrice dell'UCLA David C. Copley Center for Costume Design presso la UCLA School of Theater, Film and Television. La sua carriera professionale include collaborazioni ai film *The Blues Brothers* (1980), *I predatori dell'arca perduta* (1981) e *Il principe cerca moglie* (1988). È curatrice della *Bloomsbury Encyclopedia of Film and Television Costume Design* (2023), in tre volumi, di prossima pubblicazione.

2022 sees the launch of an annual lecture series devoted to costume design in silent film conceived by Distinguished Professor Deborah Nadoolman Landis, Director of the David C. Copley Center for Costume Design at UCLA. The series explores one of the least studied aspects of silent cinema and reclaims the fundamental role the art of costume design played in cinematic storytelling before the advent of sound.

The inaugural lecture is given by fashion curator, historian, and author Michelle Tolini Finamore. With an introduction by Professor Deborah Nadoolman Landis.

CHARACTER, COSTUME DESIGN, AND SILENT CINEMA

I. Dressing Norma: Fashion in Early Cinema

Norma Talmadge's career spans an important transitional phase in the development of film costume design. Using Norma's films as a springboard, this talk will present a broad overview of costume and fashion design in early cinema. Before the professionalization of the field of film costume design there were fascinating crossovers between the stage and film, and fashion houses and costume design. It will explore how fashion designers such as Lucile and Mme. Frances were actively engaged with dressing stars for the screen and laid the groundwork for the evolution of Hollywood's distinctive brand of glamour.

Michelle Tolini Finamore is a fashion curator and the author of *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film* (2013). She curated several exhibitions at the Museum of Fine Arts in Boston, including *Gender Bending Fashion*, *#techstyle*, *Think Pink*, and *Hollywood Glamour: Fashion and Jewelry from the Silver Screen*. Her latest, *Fashioning America: Grit to Glamour*, opened recently at the Crystal Bridges Museum of American Art in Arkansas.

Deborah Nadoolman Landis is a noted costume designer and Director of the David C. Copley Center for Costume Design at UCLA's School of Theater, Film and Television. Her distinguished career as a designer includes *The Blues Brothers* (1980), *Raiders of the Lost Ark* (1981), and *Coming to America* (1988). She is the editor-in-chief of the upcoming three-volume *Bloomsbury Encyclopedia of Film and Television Costume Design* (2023).



Graustark, 1925. Norma Talmadge festeggia il suo compleanno sul set/*Norma Talmadge's birthday on-set*. Tony Gaudio, Norma Talmadge, Cedric Gibbons, Eugene O'Brien, Dimitri Buchowetzki. (Coll. Joseph Yranski)

COLLEGIUM 2022

Giunto alla 24^a edizione, il Collegium, costretto dalle straordinarie circostanze del 2020 a diventare virtuale, già l'anno scorso ha ripreso a svolgersi in presenza proseguendo sui binari stabiliti. Pur nell'inevitabile, naturale evoluzione di metodo e risultati, gli obiettivi del Collegium rimangono gli stessi: far scoprire il cinema muto alle nuove generazioni e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in quattro decenni di Giornate. Si è cercato soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da “scuola estiva” con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare a un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come “dialoghi” nel senso platonico, con i *collegians* che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le “reclute” non siano intimidite dagli “habitués”, ma possano agevolmente avvicinarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il premio che è stato all'uopo istituito nel 2008 e che è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

The extraordinary circumstances of 2020 forced the Collegium to move to a virtual environment, with the discussions limited to eleven participants who met daily on Zoom with a small number of guests. This year, the 24th edition of the Collegium again returns to its established plan, with in-person sessions, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The Collegium's aims continue to remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema and to integrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its four decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium insists on a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as “Dialogues”, in the Platonic sense, when the collegians meet with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The papers will be published on the Giornate website, and the best one will be awarded the annual Collegium prize, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.

Collegians 2022: Luke Bailey (US), Rabei Javaid Bhatti (PK), Călin Boto (RO), Gabriel Carvalho (BR), Yunus Erdoğan (TR), Anastasiia Filenkova (UA), Lena Stötzel (DE), Alejandra Arjona Suárez (CO), Giorgia Velluti (IT), Simone Winkler (DE), Russell Zych (US).



La Dixième symphonie, 1918. Jean Toulout, Emmy Lynn. (La Cinémathèque française, Paris)

THE 2022 PORDENONE MASTERCLASSES

Le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una tale reputazione internazionale che abbiamo sentito la necessità di realizzarle, sia pure on line, anche nel 2020, in piena pandemia. Ma già nel 2021 sono tornate a svolgersi in presenza e quest'anno raggiungono il traguardo della ventesima edizione. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival e sono unanimemente considerate uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di affinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.

I musicisti invitati quest'anno sono **Dominic Irving** e **Camille Phelep**.

Dominic Irving ha studiato composizione e pianoforte per quattro anni a Londra, al Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, dove si è laureato con lode nel 2009. Nel 2011 ha completato all'Università di Bristol il master in composizione di musica per film e tv. È attualmente impegnato in Inghilterra in una serie di "candlelight concerts", nel corso dei quali suona popolari musiche per pianoforte, da Chopin ai Coldplay. Molto richiesto come pianista orchestrale, negli ultimi anni ha eseguito concerti di Čajkovskij, Rachmaninoff e Gershwin. Quest'anno ha composto ed eseguito presso il centro d'arte Arnolfini di Bristol film muti quali *The Flying Ace* (1926) e *Phantom* (1922).

Camille Phelep ha studiato pianoforte classico al Conservatorio di Ginevra. Suona regolarmente in tutta l'Europa sia come pianista concertista sia in orchestre da camera. Il suo ampio repertorio comprende ragtime, swing, tango e musica brasiliana; ha anche partecipato come pianista e attrice a spettacoli allestiti al festival di Avignone, al Bat-Studiotheater di Berlino e con le orchestre filarmoniche di Berlino e Colonia. Brillante accompagnatrice di film muti, ha operato in tale veste allo Zeughauskino e al Babylon Stummfilm di Berlino, al Film+Musikfest di Bielefeld e al Kunstfest di Weimar; è anche la pianista della Metropolis Orchester Berlin. Ricordiamo infine che è la co-fondatrice del poetico e burlesco cine-spettacolo "Living Cartoon Duet".

Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei candidati prescelti per le Masterclasses sono sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca morì nel 2005, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Visto che la passione più grande di Otto era la musica e che egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale, la donazione Otto Plaschkes è stata destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione della vedova, Louise Stein.

The Pordenone Masterclasses have by now achieved such a worldwide reputation that we felt it incumbent upon us to continue this vital feature even during the pandemic. While the 2020 classes were held completely online, those of 2022, the 20th installment, again resume their in-person format. Considered one of the undisputed highlights of the program, the lessons are open to all festival guests and offer rare insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover with each edition, require and develop a much deeper insight than the rest of us into a film's content, psychology, and structure, and with every session our musicians impart something of this phenomenon, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. Each Masterclass aims to refine and develop the technique of young artists seeking to expand their affinity for silent cinema, and we are constantly on the lookout for suitable candidates.

*This year's participants are **Dominic Irving** and **Camille Phelep**.*

*Dominic Irving studied composition and piano for four years at Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance in London, graduating in 2009 with a 1st-class BMus Honours degree. In 2011 he completed a Master's degree in Composition of Music for Film and Television at Bristol University. Dominic is currently performing a series of 'Candlelight' concerts across the UK, involving a variety of popular piano music from Chopin to Coldplay. He is also in demand as an orchestral pianist, having performed concertos by Tchaikovsky, Rachmaninoff, and Gershwin in recent years. This year, he composed and performed scores for the silent films *The Flying Ace* (1926) and *Phantom* (1922) at the Arnolfini arts centre in Bristol.*

Camille Phelep studied classical piano at the Conservatory of Geneva. As a concert pianist and chamber musician she performs regularly in venues all over Europe. Her wide-ranging repertoire extends to ragtime, swing, tango, and Brazilian music, and she has also performed in plays both as a pianist and actress, in shows at the Avignon Theater Festival, BAT Theater Berlin, and with the Berlin and Cologne Philharmonic orchestras. She is also a talented improviser for silent films, with ciné-concert work for the Zeughauskino and Babylon Stummfilmfestival in Berlin, Film+Musikfest Bielefeld, Kunstfest Weimar, and as the pianist of the Metropolis Orchester Berlin. She is also the co-founder of the show "Living Cartoon Duet", a poetic and burlesque "cine-spectacle".

The Otto Plaschkes Gift *The residencies of the Masterclass participants in Pordenone are underwritten by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to helping sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein.*

AL CHRISTIE'S
LAUGH SPECIAL

Marie Prevost



IN
UP IN
MABEL'S
ROOM

with
HARRISON FORD
and PHYLLIS HAVER

ADAPTED BY F. MCGREW WILLIS
FROM THE AL H. WOODS STAGE
HIT BY WILLSON COLLISON AND
OTTO HARBACH

Directed by
E. MASON HOPPER

Up in Mabel's Room, 1926. Diapositiva in vetro/Glass slide. (Coll. Rob Byrne)



EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Pre-apertura / Pre-Opening

UP IN MABEL'S ROOM (Nella camera di Mabel) (US 1926)

REGIA/DIR: E. Mason Hopper. SCEN, ADAPT: F. McGrew Wallis, dalla commedia di/based on the play by Wilson Collison & Otto Harbach (première: 15.01.1919, Eltinge Theatre, NY). DID/TITLES: Walter Graham. PHOTOG: Hal Rosson, Alex Phillips. MONT/ED: James B. Morley. SCG/DES: Charles Cadwallader. CAST: Marie Prevost (*Mabel Ainsworth*), Harrison Ford (*Garry Ainsworth, il suo ex marito/her ex-husband*), Phyllis Haver (*Sylvia Wells, la bionda/a blonde*), Harry Myers (*Jimmy Larchmont, giovane uomo d'affari/a young business man*), Sylvia Breamer (*Alicia, sua moglie/his wife*), Paul Nicholson (*Leonard Mason, scapolo gay/a gay bachelor*), Carl Gerard (*Arthur Walkers, viveur/a man-about-town*), Maud [Maude] Truax (*Henrietta, la sorella zitella/his spinster sister*), William Orlamond (*Hawkins, cameriere di Garry/Garry's valet*), Arthur Hoyt (*Simpson, segretario di Garry/Garry's office assistant*). PROD: Al Christie, Christie Film Co. DIST: Producers Distributing Corp. USCITA/REL: 20.06.1926. COPIA/COPY: DCP, 79' (da/from 16mm; [35mm orig. l: 6,345 ft.]); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Partitura di /Score by Günter A. Buchwald, eseguita da/performed by Zerorchestra.

Dopo il rifiuto della Warner Bros di rinnovare il contratto, nel gennaio 1926 Marie Prevost firmò con la Metropolitan Pictures, con la clausola che la diva avrebbe potuto interpretare per la Christie Film Company la pochade *Up in Mabel's Room*. Il film era un adattamento, elaborato da F. McGrew Wallis (fonti successive indicano Tay Garnett come collaboratore, ma il dato non è confermato), del successo teatrale di Wilson Collison e Otto Harbach (1919); nel 1944 fu realizzato un rifacimento, diretto da Allan Dwan. È una commedia piccante imperniata su un secondo matrimonio, in cui la Prevost interpreta Mabel, giovane signora alla moda, mentre Harrison Ford è l'architetto Garry, il "maritino perfetto" da cui ella ha divorziato per un malinteso e che ora "si atteggia a scapolo" tra i nuovi amici di New York. A parere di Garry il loro matrimonio parigino (leggiamo in una delle argute didascalie di Walter Graham) è stato "come un vaccino... non ha funzionato". Mabel è di parere opposto, e quindi insegue Garry a New York con intenti appassionatamente sentimentali, per non dire

When Warner Bros declined to renew Prevost's contract, the star signed with Metropolitan Pictures in January 1926, but it was agreed she could first appear for the Christie Film Company in the bedroom farce Up in Mabel's Room. The film was adapted by F. McGrew Wallis (later sources list Tay Garnett as a collaborator, but this is unconfirmed) from the 1919 stage hit by Wilson Collison and Otto Harbach, and was remade in 1944, directed by Allan Dwan. It's a saucy comedy of remarriage in which Prevost plays fashionable young lady Mabel and Harrison Ford is architect Garry, the "hotsy hubbie" she divorced over a misunderstanding – now "posing as a bachelor" among his new friends in New York. In Garry's opinion, the Paris wedding, as one of Walter Graham's witty intertitles confides, was "like a vaccination.... it hadn't taken". Mabel thinks otherwise, so she pursues Garry to New York with fiercely flirtatious, not to say predatory, determination.



Up in Mabel's Room, 1926. Marie Prevost. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)



Up in Mabel's Room, 1926. Marion Morgan Dancers. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

predatori. A caccia del suo uomo, ella si esibisce in un fantasioso gioco di gambe e in una provocante strizzatina d'occhio, sfoggiando un sontuoso guardaroba all'ultima moda.

L'equivoco in cui è caduta Mabel è stato provocato dall'acquisto di un babydoll ricamato, capo che ella ama sfoggiare con spensierata disinvoltura, ma per il resto a tal punto innominabile che tutti i personaggi maschili, compreso Hawkins, il domestico di Garry interpretato con brio da William Orlamond, riescono soltanto a farfugliare riferimenti a una "cosetta da donne", all'"indescrivibile" e a un'infinita sfilza di altri eufemismi. Phyllis Haver, cara amica della Prevost, interpreta Sylvia, dinamica single "non sposata... ma non aliena dall'idea" che complica la strategia di Mabel. Nel cast figurano anche Maude Truax, Arthur Hoyt, Harry Myers e Carl Gerard, tutti entusiasticamente impegnati ad intensificare l'atmosfera comica fino a raggiungere una parossistica isteria da lingerie. Nella scena al nightclub El Rey osservate l'esibizione ginnica delle Marion Morgan Dancers: una troupe vegetariana di aderenti alla Christian Science, diretta dalla donna che poco dopo, su un altro set cinematografico, avrebbe incontrato la regista Dorothy Arzner e avrebbe vissuto con lei per il resto della vita.

Up in Mabel's Room fu girato nell'aprile 1926, e uscì in luglio, in abbinamento con un'iniziativa della Maiden Fair Lingerie che popolò le vetrine dei negozi americani di centinaia di sagome di Marie Prevost alte più di mezzo metro e abbigliate con babydoll in miniatura. I negozi più grandi allestirono nelle vetrine boudoir ricolmi di capi di abbigliamento intimo, completati da "un'immagine a grandezza naturale di Miss Prevost che sbircia dalla porta di una stanza da bagno". Negli Stati Uniti alcuni critici non gradirono il ritmo frenetico del film, ma *Motion Picture News* elogiò la godibile "finta serietà" del cast, e un quotidiano lo definì "un castello di assurdità che è concepito unicamente per far ridere gli spettatori, e centra senz'altro l'obiettivo". Il film fu accolto con grande favore in Italia, dove il critico del *Cine-Gazzettino* (21 gennaio 1928) scrisse entusiasta: "È una commedia assai divertente, congegnata con spirito e condotta con molto garbo, senza licenziosità e scompostezza. La protagonista è la celebre attrice Marie Prevost, la quale in questa sua mirabile interpretazione ci offre un nuovo e più prezioso saggio della sua arte deliziosamente piacevole e piena di verve".

La collaborazione dell'attrice con la casa di produzione era già stata segnata dalla tragedia, poiché sua madre morì in un incidente stradale: l'auto su cui si trovava era guidata da Christie. L'incidente avvenne nel febbraio 1926; poco dopo sia lei che suo marito, l'attore Kenneth Harlann (si veda, nella sezione Riscoperte e restauri, la scheda di *Bobbed Hair*), persero i contratti con la Warner e il loro matrimonio iniziò a vacillare. Il declino di Marie Prevost, che si concluse con la sua morte nel 1937, all'età di appena 40 anni, si fa spesso risalire a questo momento. La sua interpretazione in commedie deliziose come questa costituisce il ricordo di un vivace talento stroncato dalla malattia.

PAMELA HUTCHINSON

In pursuit of her man she deploys some fancy footwork, a provocative wink and a lavishly modish wardrobe.

The source of Mabel's confusion was the purchase of an embroidered camisole, an item she is wont to flaunt quite breezily but is otherwise so unmentionable that the male characters, including Garry's valet Hawkins, gleefully played by William Orlamond, can only splutter out references to a "feminine doo-dad", "the indescribable", and endless other euphemisms. Prevost's close friend Phyllis Haver plays Sylvia, a swinging singleton "unmarried... but not unwilling" who complicates Mabel's strategy. The ensemble cast includes Maude Truax, Arthur Hoyt, Harry Myers, and Carl Gerard, all of whom escalate the comic scenario with gusto, to create a panicky mood of lingerie-induced hysteria. In the El Rey nightclub scene, do look out for a gymnastic appearance by the Marion Morgan Dancers: a vegetarian, Christian Scientist troupe directed by the woman who would soon meet director Dorothy Arzner on another film set, and live with her for the rest of her life.

Up in Mabel's Room was shot in April 1926, and released in July alongside a tie-in with Maiden Fair Lingerie that saw hundreds of 22-inch cut-outs of Prevost in American shop windows, clad in miniature chemises. Larger stores featured windows dressed as lingerie-strewn boudoirs, with "a life-sized portrait of Miss Prevost peeping around the edge of a doorway from a bathroom". Some U.S. critics were unamused by the film's hi-jinks, but Motion Picture News praised the enjoyable "mock-seriousness" of the cast, and one newspaper called it "a tower of absurdities, built up with the single idea of making people laugh, and its one purpose is achieved". The film was very well-received in Italy, where the critic for Cine-Gazzettino (21.01.1928) enthused: "A very amusing comedy, wittily devised, gracefully performed, and neither licentious nor unseemly. The leading lady is the celebrated actress Marie Prevost, whose admirable performance offers new and invaluable proof of her delightfully pleasing and lively talent."

Prevost's time with the company had already been marked by tragedy when her mother died in a car driven by Christie. That was in February 1926, soon after she and her actor husband Kenneth Harlan (see the note for Bobbed Hair) lost their Warner contracts and their marriage began to falter. Prevost's decline, leading to her death in 1937, aged only 40, is often traced back to this point. Her presence in charming comedies such as this one is a reminder of the vivacious talent lost to illness. — PAMELA HUTCHINSON

THE UNKNOWN (Lo sconosciuto) (US 1927)

REGIA/DIR: Tod Browning. SCEN: Waldemar Young. DID/TITLES: Joseph W. Farnham. PHOTOG: Merritt B. Gerstad. MONT/ED: Harry Reynolds, Earl Taggart. SCG/DES: Cedric Gibbons, Richard Day. COST: Lucia Coulter. CAST: Lon Chaney (Alonzo), Norman Kerry (Malabar), Joan Crawford (Nanon), Nick De Ruiz (Zanzi), John George (Cojo), Frank Lanning (Costra). PROD, DIST: M-G-M. PREMIÈRE: 03.06.1927 (Loew's State, Los Angeles). USCITA/REL: 04.06.1927. COPIA/COPY: DCP, 66' (da/from 35mm, 5235 ft., 21 fps, da/from 35mm pos. nitr. [George Eastman Museum] + 35mm pos. nitr. [Národní filmový archiv]; orig. l: 5517 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY. Restaurato con il sostegno di/Preserved with the support of The National Film Preservation Foundation.

Tod Browning realizzò dieci film con Lon Chaney; fra questi vi sono *I tre* (*The Unholy Three*, 1925), *Il serpe di Zanzibar* (*West of Zanzibar*, 1928), e il leggendario *Il fantasma del castello* (*London After Midnight*, 1927), attualmente dato per disperso. *Lo sconosciuto* può essere considerato come il più fulgido esempio della loro collaborazione, ed è certamente quello che ha suscitato le maggiori attenzioni da parte della critica, anche se non sempre in senso favorevole. Mordaunt Hall scrisse sul *New York Times* che “non è certo una storia piacevole. È raccapricciante, e a tratti sconvolgente... La vicenda è qualcosa a metà strada fra Balzac e Guy de Maupassant, più un tocco di O. Henry e del colorito retaggio fieraiolo di Browning. Il ruolo di Alonzo, che si atteggia a mutilata attrazione in un circo spagnolo, sembra fatto su misura per i personaggi più bizzarri così cari a Chaney, qui costretto a trascorrere diverse ore al giorno con le braccia legate al busto; quando lo vediamo da solo, a porte chiuse, si scopre tuttavia che la sua mano sinistra ha un pollice doppio.”

Il circo e gli spettacoli di fiera erano in effetti le ambientazioni predilette da Tod Browning, al pari della sua passione per “i personaggi più bizzarri” e per la mutilazione, un'ossessione condivisa da Chaney. Questi temi rivestirono tuttavia una funzione centrale nei suoi film in due sole occasioni, dapprima in *Lo sconosciuto* e poi, cinque anni dopo, in *Freaks*. La mutilazione in *Lo sconosciuto* è, sulle prime, nient'altro che una truffa. Alonzo nasconde le sue braccia sotto un corsetto, ma quando egli si rende conto che la ragazza di cui è innamorato aborre il contatto fisico, decide di farsele amputare. La metafora sessuale non potrebbe essere più evidente.

Lon Chaney non è qui “l'uomo dai mille volti” nel senso letterale del termine, e anzi il suo trucco facciale è in questa occasione ridotto al minimo, ma è proprio l'espressività del suo viso e di ogni parte del corpo, ognuna dotata quasi di vita propria, a rendere plausibile una trama ai limiti del ridicolo. Il ruolo della giovane è interpretato da una giovanissima Joan Crawford. Pur essendo tutt'altro che una debuttante sullo schermo, l'attrice avrebbe dovuto attendere ancora un anno per diventare una vera e propria stella del cinema grazie a *Our Dancing Daughters* (1928). Crawford fu assai impressionata da Chaney: “è la persona più intensa, più speciale che io abbia mai incontrato”, ricordò più tardi, “un uomo letteralmente immerso nel proprio ruolo... Fu allora che mi resi conto per la prima volta della differenza fra l'essere di fronte alla macchina da presa e il recitare” (*A Portrait of Joan: The Autobiography of Joan Crawford*, 1962).

Tod Browning made ten films in collaboration with Lon Chaney, including *The Unholy Three* (1925), *West of Zanzibar* (1928), and the legendary lost picture *London After Midnight* (1927). *The Unknown* may arguably be the best of their collaborations, and it is certainly the one that drew the most critical attention, though not always a positive one. Mordaunt Hall of the *New York Times* called it “anything but a pleasant story. It is gruesome and at times shocking. (...) The narrative is a sort of mixture of Balzac and Guy de Maupassant with a faint suggestion of O. Henry plus Mr. Browning's colorful side-show background. The rôle of Alonzo, who poses as the Armless Wonder with a Spanish circus, is one that ought to have satisfied Mr. Chaney's penchant for freakish characterizations, for here he not only has to go about for hours with his arms strapped to his body, but when he rests behind bolted doors, one perceives that he has on his left hand a double thumb.”

Circuses and sideshows were a favorite theme of Tod Browning, as his “penchant for freakish characterizations”, and body mutilation in particular, was up there with Chaney's own. But only twice did these topics become the essence of his films – first in *The Unknown* and, five years later, in *Freaks*. The mutilation in *The Unknown* is, at first, fake: Alonzo hides his arms behind a corset. But once he realizes that the girl he is infatuated with has an aversion to being handled, he gets his arms amputated. All this is, undoubtedly, a rather transparent sexual metaphor.

Lon Chaney is hardly “The Man of a Thousand Faces” here – at least not in the usual sense, as there is very little makeup. But it is the expressivity of his face and of his body parts, each of them as if living a life of its own, that make a plot on the edge of ridiculous look believable. The girl is played by a very young Joan Crawford. By no means a debutante, she was still a year away from *Our Dancing Daughters*, a movie that would launch her to stardom. She was deeply impressed by Chaney: “the most tense exciting individual I'd ever met,” she recalled, “a man mesmerized into this part. (...) It was then I became aware for the first time of the difference between standing in front of a camera, and acting.” (*A Portrait of Joan: The Autobiography of Joan Crawford*, 1962)



The Unknown, 1927. Lon Chaney, Joan Crawford. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Dopo la sua prima distribuzione alla fine degli anni Venti, *Lo sconosciuto* – al pari di quasi tutti i film muti – ritornò nei magazzini della sua società di produzione e scomparve alla vista del pubblico. I cinefili ne rimpiansero la perdita per anni, finché il film non ricomparve in Francia alla fine degli anni Sessanta... o forse vent'anni prima? Le circostanze del ritrovamento del film sono alquanto complesse, e i due archivisti responsabili della sua resurrezione ne offrono resoconti assai diversi fra loro. Secondo una versione apocrifia, Henri Langlois – il leggendario conservatore della Cinémathèque française – scoprì che alcune delle molte bobine della sua cineteca contrassegnate dalla parola "inconnu" (ignoto) non contenevano un film non identificato, bensì quello di Browning. La realtà fu probabilmente più prosaica, poiché esistono documenti secondo i quali Langlois acquistò una copia di distribuzione francese del film nel 1949, facendone stampare un duplicato dieci anni dopo. Comunque sia, il positivo in nitrato

*After it played its initial run in the late 1920s, *The Unknown*, like all silent films, went back to the studio vault and eventually disappeared. Mourned by cinephiles as one of the great losses of silent cinema, it miraculously resurfaced in France in the late 1960s... Or was it 20 years earlier? The story of the film's rediscovery is rather convoluted, and the two archivists involved kept telling it differently throughout their lives. According to the apocryphal version, sometime around 1968, Henri Langlois, the legendary curator of the Cinémathèque française, realized that several cans labeled "inconnu" (unknown) contained Browning's film rather than unidentified material. The reality may have been more prosaic, as there are records that Langlois acquired an original French release nitrate print in 1949 and duplicated it ten years later. Whatever the case, in 1970 the nitrate was sent to the film department of George Eastman House, whose*



The Unknown, 1927. Joan Crawford. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

fu spedito nel 1970 alla George Eastman House di Rochester (oggi George Eastman Museum), il cui conservatore, James Card, aveva ottimi rapporti con Langlois. Fu lì che il film fu restaurato per la prima volta all'inizio degli anni Ottanta.

L'identificazione di "L'Inconnu" fra tanti film "sconosciuti" divenne così uno degli aneddoti preferiti dagli addetti ai lavori; una volta preservato, il capolavoro di Browning e Chaney entrò ben presto a far parte del canone cinematografico. La copia francese del film ha tuttavia una durata di soli 50 minuti, mentre la versione originale era quindici minuti più lunga. Per molto tempo nessuno si preoccupò di cercarne le parti mancanti, poiché si riteneva che tutte le copie esistenti provenissero dalla Cinémathèque française o dal primo restauro del George Eastman Museum, finché un altro esemplare in nitrato fu scoperto (o per meglio dire segnalato) al Národní filmový archiv di Praga. Si tratta di una copia di distribuzione per il mercato cecoslovacco,

curator James Card had a particularly good relationship with Langlois. That's where it was preserved in the early 1980s.

The discovery of *L'Inconnu* among others "inconnus" became one of the most beloved anecdotes among film archivists. And, once preserved, the Browning-Chaney masterpiece almost instantly made its way into the cinema canon. The French print has a running time of 50 minutes, while originally *The Unknown* was 15 minutes longer. However, the search for missing footage never took place, as it was generally believed that all existing prints were copied from either from the Eastman Museum restoration or the Cinémathèque française duplicate... Until 2017, when another nitrate element was discovered (or, should we say, brought under the spotlight) at the Národní filmový archiv in Prague. It was an original Czech distribution print which was captured by the Germans during the Nazi occupation and sent to the Reichsfilmarchiv, recaptured as



The Unknown, 1927. Joan Crawford, John George, Nick De Ruiz, Lon Chaney.
(La Cinémathèque française, Paris)

requisita dai tedeschi durante l'invasione nazista del Paese, da lì inviata al Reichsfilmarchiv di Berlino, poi confiscata come bottino di guerra dall'esercito sovietico alla fine della seconda guerra mondiale, inviata al Gosfilmofond di Mosca e infine "rimpatriata" in Cecoslovacchia.

L'esemplare in nitrato della cineteca di Praga è anch'esso incompleto, ma il benvolere della sorte ha fatto sì che quasi tutte le scene assenti da una copia fossero presenti nell'altra, così da completare meravigliosamente il mosaico. La durata totale della nuova versione restaurata dal George Eastman Museum è più corta di circa un minuto rispetto all'originale, probabilmente a causa di alcune dissolvenze incrociate tuttora mancanti. Le didascalie originali sono state ricostruite sulla base del *découpage* originale, tuttora conservato. Il pubblico può così vedere *Lo sconosciuto* in una forma assai vicina a quella in cui il film fu visto nel 1925. Non ci sono trame secondarie aggiuntive né nuovi colpi di scena, e il film rimane assai più breve rispetto alle tipiche produzioni hollywoodiane del periodo; ma ora che tutti i primi piani ricorrenti, tutti i piccoli gesti apparentemente senza rilievo, tutte le inquadrature di raccordo che sembravano distrarre dalla trama principale – in breve, tutto ciò che i distributori vollero tagliare per rendere più stringato il film – sono finalmente al loro posto, *Lo sconosciuto* si rivela finalmente per quello che è: uno studio psicologico sotto le spoglie di film dell'orrore. – PETER BAGROV, ANTHONY L'ABBATE

La musica Per la nuova partitura che mi è stata commissionata dalle Giornate mi sono ispirato, tra gli altri famosi compositori spagnoli degli anni Venti (alcuni dei quali, peraltro, all'epoca noti soltanto in Spagna), all'opera di Joaquín Turina e Manuel De Falla, con strumenti scelti in base al balletto di De Falla *El amor brujo*.

Gli studiosi spagnoli hanno analizzato le compilazioni di musica d'atmosfera curate per i film muti da Erno Rapée, Sam Fox e altri, oltre che i cue sheet proposti dagli studi americani per soggetti spagnoli. Ma Lidia López Gómez e Julio Arce, in particolare, hanno riscontrato in queste partiture una forte sottorappresentazione della musica spagnola, che al tempo è a malapena presente e quando lo è, viene suggerita con riferimenti totalmente scorretti.

Di conseguenza, per comporre nel 2022 la partitura di *The Unknown* è stato necessario cercare di cogliere l'ispirazione dell'epoca, non soltanto tramite i vari cue sheet che ci sono pervenuti, ma anche immaginando una lente culturale spagnola munita di filtri decolonializzanti. (Sono grato a Kendra Preston Leonard e al personale del Silent Film Sound & Music Archive che hanno messo a mia disposizione fonti provenienti da tutto il mondo.)

Chiedere a un compositore messicano di scrivere una nuova partitura per questo film è meno incongruo di quanto possa sembrare a prima vista: in questa versione completa e appena restaurata del capolavoro di Browning compare, in alcuni fotogrammi, un complesso di salteri i cui strumenti potrebbero ricordare quelli di un'Orquesta Típica messicana, allora assai nota in certe zone del Messico e degli Stati Uniti, con repertori spagnoli che sono stati la colonna sonora della mia infanzia. – JOSÉ MARÍA SERRALDE RUIZ

a "war trophy" by the Soviet army shortly after WWII, shipped to Gosfilmofond, the Russian state film archive, and finally repatriated back to Czechoslovakia.

The Czech nitrate is also incomplete, but through some good fortune, almost all the scenes missing from one print are present in the other one, and the jigsaw puzzle came together beautifully. The running time of the new George Eastman Museum restoration is about one minute shorter than the original release – probably due to a few missing fade-ins and fade-outs. New English titles were created based on the original cutting continuity. Now at last audiences can watch *The Unknown* in a version that is very close to the way it was originally seen. There are no additional plotlines, no new twists, and it is still remarkably short for a major Hollywood production of the late 1920s. But when all the recurrent close-ups, all the little gestures of no particular expedience, all the reaction shots that seemingly distract from the main storyline – in short, all the things that distributors thought best to exclude from the film to make it more dynamic – when all that is back in place, *The Unknown* finally becomes what it was meant to be: a psychological study disguised as a horror film.

PETER BAGROV, ANTHONY L'ABBATE

The music My newly commissioned score for the *Giornate del Cinema Muto* was inspired by the works of Joaquín Turina and Manuel de Falla, among other famed Spanish composers of the 1920s (some known only in Spain at the time), with instruments chosen after De Falla's ballet *El amor brujo*.

Spanish scholars have researched mood-music compilations written for silent films (by Erno Rapée, Sam Fox, and others), as well as cue sheets offered by American studios for Spanish plots, yet Lidia López Gómez and Julio Arce, among others, have found a marked under-representation of Spanish music in these scores, not only barely present at the time but with utterly inaccurate references when they are included.

Therefore, rescoring *The Unknown* in 2022 meant pursuing period inspiration, not just through various surviving cue sheets from feature films of the time, but by imagining a Spanish cultural lens with some de-colonial filters. (My gratitude goes to Kendra Preston Leonard and the Silent Film Sound & Music Archive team for making sources available worldwide, online.)

Asking a Mexican composer to write a new score for the film is less incongruous than may initially be thought: this newly restored, complete version of Browning's masterpiece shows some frames of a psaltery ensemble whose instruments could recall a Mexican Orquesta Típica, well-known to areas of Mexico and the USA at that time, and whose Spanish repertoires filled my childhood.

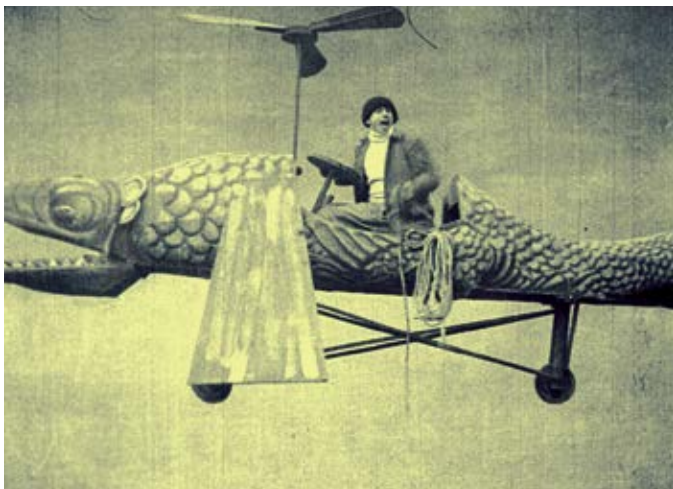
JOSÉ MARÍA SERRALDE RUIZ



Kri Kri Detective, 1912. Raymond Frau. (La Cineteca del Friuli)



Kri Kri ha perduto il cappello, 1913. Raymond Frau. (La Cineteca del Friuli)



Robinet aviator, 1911. Marcel Fabre. (La Cineteca del Friuli)



Fra i due litiganti..., 1917.?, Ferdinand Guillaume, Olga Capri. (La Cineteca del Friuli)

A colpi di note / *Striking a New Note* – 15

Progetto a cura di/A project by Mediateca di Cinemazero, coordinato da/coordinated by Paolo Antonio D'Andrea; in collaborazione con/with the cooperation of Teatro Verdi Pordenone.

Scuole partecipanti/Participating schools: Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini – Scuola secondaria di 1° grado “Pier Paolo Pasolini”; Istituto Comprensivo Pordenone Centro – Scuola secondaria di 1° grado “Centro Storico”; dirige/conducted by Maria Luisa Sogaro, con la collaborazione di/with the collaboration of Patrizia Avon & Laura Martin [Kri Kri]; Liceo Musicale “G. Marconi”, Conegliano; dirige/conducted by Luigi Vitale [Robinet, Polidor].

KRI KRI DETECTIVE (Bloomer Detective) (IT 1912)

REGIA/DIR: ?. CAST: Raymond Frau (Kri Kri), Lorenzo Soderini. PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 23.12.1912. COPIA/COPY: DCP, 9'37" (da/from 35mm, imbibito/tinted); did./titles: ENG, subt. ITA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Appreso che dei malfattori stanno per svaligiare una villa, il detective Kri Kri decide che il modo migliore per far giungere rapidamente i suoi uomini sul posto è spianarli tutti con un maglio e metterli dentro una valigia, che poi porta sulla scena del crimine. Qui li sistema sotto tavoli e sedie e quando i ladri arrivano si vedono piombare addosso i poliziotti resuscitati. (National Film Archive, Londra, Catalogue: *Silent Fiction Films, 1895-1930*)

*Detective Bloomer receives information of a proposed burglary at a nearby villa. He decides that the best way for his men to get there is in tabloid form. He flattens each with a huge mallet and packs them into a case which he carries to the scene of action. On arrival he places his men in their compressed form under chairs and tables and when the burglars appear they are pounced upon by the resuscitated policemen. (National Film Archive, London, Catalogue: *Silent Fiction Films, 1895-1930*)*

KRI KRI HA PERDUTO IL CAPPELLO (Bloomer Loses His Hat) (IT 1913)

REGIA/DIR: ?. CAST: Raymond Frau (Kri Kri). PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 01.12.1913. COPIA/COPY: DCP, 6'26" (da/from 35mm, imbibito/tinted); did./titles: ENG, subt. ITA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Un colpo di vento e Kri-Kri deve rincorrere il proprio cappello per strada. Dopo aver invano tentato di acchiapparlo, pubblica un annuncio sul giornale. Il giorno dopo è letteralmente sommerso dai cappelli. (Bo Berglund, programma Giornate 1995)

A gust of wind, and Kri Kri is chasing his hat down the street. After many vain efforts to retrieve it, he puts an ad in the newspaper. The next day he is literally inundated with hats. (Bo Berglund, Giornate programme, 1995)

L'accompagnamento musicale Per il 15° anno di “A colpi di note” abbiamo unito le forze in un unico gruppo formato da allievi delle scuole secondarie “Pier Paolo Pasolini” e “Centro-Storico”, con la partecipazione di due fedelissimi ex alunni e di una allieva della scuola secondaria “Giuseppe Lozer”. Ci siamo avvalsi del patrimonio della Cineteca del Friuli che ci ha fornito una bella selezione di film per noi inconsueti. Abbiamo scelto due corti con Kri Kri che, per la comicità surreale e al tempo stesso quasi cartoonesca, sono, seppur lontani cronologicamente, vicini al sentire dei nostri ragazzi. Per *Kri Kri detective* abbiamo orchestrato ed adattato due brani di Aram Khachaturian dall’“Album per fanciulli”. Nella prima parte del film, per sottolineare l’andamento militare e meccanico delle sequenze eseguiamo la “Marcia dei cavalieri” che presenta, nel registro grave, un tema principale, sottolineato dallo xilofono basso e dal basso elettrico, che si alterna ad una linea melodica acuta del violino. Nella seconda parte il tono si alleggerisce (il piano di Kri Kri è ben congegnato) ed ecco un valzer, “Compleanno”, che inverte le scelte strumentali precedenti affidando il tema principale a violino e glockenspiel e la linea secondaria al registro grave. La struttura è sostenuta dal pianoforte

The musical accompaniment For the 15th year of “Striking a New Note” we assembled a single group of students from the Pier Paolo Pasolini and Centro-Storico secondary schools in Pordenone, with the addition of two loyal alumni and a young female pupil from the Giuseppe Lozer secondary school. Benefiting from the holdings of the Cineteca del Friuli, which provided a fine (and for us unusual) selection of films, we chose two shorts with Kri Kri, whose surreal and at the same time almost cartoonish comedy, though distant in time from us, still resonates with the joyous outlook of our young people.

For *Kri Kri Detective* we arranged two piano pieces from Aram Khachaturian’s *Children’s Album*. In the first part of the film, underlining the military and mechanical stride of the sequences, we perform *The Little Horse march*, in which the main theme in the lower register is emphasized by bass xylophone and electric bass, alternating with a high melodic violin line. In the second part the tone becomes lighter (reflecting what’s been concocted by Kri Kri), with the *Birthday waltz* reversing the previous instrumentation and entrusting the main theme to violin and glockenspiel and the secondary one to the lower register. The structure is founded on piano and keyboards, with soprano and alto xylophones and the rhythm and timbre of sound effects.

e dalla tastiera con l'apporto dello xilofono soprano e contralto e le invenzioni ritmico-timbriche dei rumoristi. *Kri Kri ha perduto il cappello*, seppure più breve, è stato tripartito. L'inizio (la fuga del cappello) utilizza la forma del tema e variazioni "Mirrors" di Soulima Stravinsky, tratto da *Piano Music for Children*, eseguita dal tutti strumentale per evidenziare la geometria ad incastro delle immagini, completa di rissa finale. Segue un momento di riflessione (la stesura dell'annuncio sul giornale) resa dall'evocativo timbro del clavicembalo che suona "Antica danza con variazioni" dalle *Miniature pianistiche* di Ernesto Merlini con il bordone degli xilofoni e del glockenspiel. Lo straordinario finale è accompagnato nuovamente dal tutti in una nostra rivisitazione della "Sonatina facile in Do maggiore" di Franco Margola. – MARIA LUISA SOGARO

Kri Kri ha perduto il cappello (Bloomer Loses His Hat), although shorter, is in three parts. It begins (with the escape of the hat) using the Mirrors theme and variations by Soulima Stravinsky from his Piano Music for Children, performed by the whole orchestra to highlight the interlocking geometry of the images, including the final fight sequence. This is followed by a moment of reflection (the announcement in the newspaper), rendered by the evocative harpsichord line of Ancient Dance and Variations from the Miniatures for Piano by Ernesto Merlini, grounded by xylophones and glockenspiel. The extraordinary finale is again accompanied by an orchestral tutti in our reinterpretation of Franco Margola's Sonatina facile in C major.

MARIA LUISA SOGARO

ROBINET AVIATORE (Tweedledum-Aviator) (IT 1911)

REGIA/DIR: Luigi Maggi. CAST: Marcel Fabre (*Robinet*). PROD: S. A. Ambrosio, Torino. USCITA/REL: 10.03.1911. COPIA/COPY: DCP, 7"29" (da/ from 35mm, imbibito/tinted; orig. l: 137 m.); did./titles: ITA, subt. ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Progettato un aereo a forma di mostruoso pesce, Robinet decolla salutato dalla folla. In seguito ai disastri provocati durante il volo, finisce tutto ingessato in carcere, da dove scrive la seguente lettera: "Cari amici miei, ho fatto un viaggio meraviglioso senza alcun incidente. Sono arrivato in un buon porto, in perfetta salute e in luogo sicurissimo." (Le Giornate del Cinema Muto, 1985)

"He succeeded in rising, all right, but he descended much too suddenly for comfort. The telling of the story of his mishaps forms an interesting story. There is much of humor in it, too." ("Comments on the Films", The Moving Picture World, 18.03.1911, p. 603)

FRA I DUE LITIGANTI... (IT 1917)

REGIA/DIR: Ferdinand Guillaume. CAST: Ferdinand Guillaume (*Polidor*), Olga Capri (*Gelinda*). PROD: Tiber, Roma. USCITA/REL: 01.10.1917. COPIA/COPY: DCP, 12'54" (da/ from 35mm, imbibito/tinted); did./titles: ITA, subt. ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Una vecchia signora, non potendone più delle liti delle sue due grasse figlie, assume Polidor come sorvegliante. Il compito è però più difficile del previsto: le due sorelle diventano gelose l'una dell'altra e lui ne fa le spese. (Le Giornate del Cinema Muto, 1985)

An old lady, no longer able to stand the quarreling of her two fat daughters, hires Polidor as their guardian. The task, however, is more difficult than expected: the two sisters become jealous of each other, and poor Polidor suffers the consequences. (Le Giornate del Cinema Muto, 1985)

L'accompagnamento musicale Il liceo musicale "G. Marconi" di Conegliano propone ai propri studenti da diversi anni un progetto di sonorizzazione dal vivo di film muti sia comici che sperimentali consolidando sempre più la collaborazione con "A colpi di note" e Cinemazero, che quest'anno ha offerto una bellissima lezione sull'utilizzo degli effetti sonori tenuta dal rumorista/percussionista della Zerorchestra Luca Grizzo. Il progetto scolastico è ideato e condotto dal prof. Luigi Vitale, anche musicista della Zerorchestra, coadiuvato dal prof. Andrea Andrian. Le partiture dei due film scelti per le Giornate 2022 sono state composte e orchestrate da Vitale utilizzando una serie di leitmotiv per evidenziare il carattere dei vari personaggi e delle varie scene tenendo conto degli strumenti a disposizione e del livello musicale eterogeneo dei singoli studenti partecipanti.

The musical accompaniment For several years, the Guglielmo Marconi music school in Conegliano has offered its students a live accompaniment project for both comic and experimental silent films, continually enhancing its collaboration with "Striking a New Note" and Cinemazero. This year Luca Grizzo, the rumorista (noise-maker) and percussionist of the Zerorchestra, gave an excellent class on the use of sound effects. The project was conceived and carried out by Professor Luigi Vitale, who also plays with the Zerorchestra, assisted by Professor Andrea Andrian. The scores of the second two films chosen for the 2022 Giornate were composed and arranged by Vitale using a series of motifs to highlight the character of the various characters and scenes, bearing in mind the instruments available and

In *Fra i due litiganti...* si è voluto dare spazio a una sonorità orchestrale con l'uso del mandolino come strumento solista in alcuni momenti. Si ascolteranno temi lirici, tempi in 6/8 che ricordano la banda, fox trot, valzer e nacchere che accompagneranno la musica scritta per le due sorelle.

In *Robinet aviatore* è stato pensato un accompagnamento per una formazione di pochi elementi lavorando maggiormente sull'effettistica e lasciando più margine di improvvisazione ai musicisti che dovranno in questo caso concentrarsi più sulle immagini che sulla partitura.

LUIGI VITALE

the wide range of the students' musical levels. In the Polidor film Fra i due litiganti... we wanted to create an orchestral sound with a mandolin as an occasional solo instrument. The audience will hear lyrical themes in 6/8 tempo, recalling band music, foxtrots, and waltzes, and the use of castanets in the music written to accompany the two quarreling sisters. The music for Robinet aviatore was designed for a limited group of instruments, working more on sound effects and giving free rein to improvisation, with the musicians having to engage more with the images than the score. – LUIGI VITALE

Il canone rivisitato / The Canon Revisited

NANOOK OF THE NORTH (Nanook) (Nanook l'esquimese) (US/FR 1922)

REGIA/DIR: Robert J. Flaherty. SCEN: Robert J. Flaherty, Frances H. Flaherty. DID/TITLES: Carl Stearns Clancy, Robert J. Flaherty. PHOTOG: Robert J. Flaherty, asst. "Harry Lauder", Bob Stewart. MONT/ED: Carl Stearns Clancy, Robert J. Flaherty, Charles Gelb. CAST: Allakariallak (Nanook), Maggie Nujarlutuk (Nyla), Cunayou (la figlia/the daughter), Philipoosie (Allegoo, il figlio/the son), Bob Stewart (il commerciante/trading post agent). PROD: Robert J. Flaherty, Revillon Frères. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 11.06.1922 (Capitol Theatre, New York). COPIA/COPY: DCP, 85'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library & Archives Canada, Ottawa.

Partitura composta e diretta da/Score composed and conducted by Gabriel Thibaudeau.

Esecuzione dal vivo: quartetto di flauti dell'Orchestra San Marco con le cantanti di gola inuit Lydia Etok e Nina Segalowitz e i solisti Alberto Spadotto e Anna Viola; alle percussioni, Frank Bockius. / Performed live by a quartet of flutes from the Orchestra San Marco, Pordenone, with Inuit throat-singers Lydia Etokf and Nina Segalowitz, and vocal soloists Alberto Spadotto and Anna Viola; with Frank Bockius on percussion.

Credits completi e scheda del film nella sezione "Il canone rivisitato". / For full credits and program notes, see the main entry for this film in the "Canon Revisited" section of this catalogue.

La musica A 45 gradi sotto zero i suoni si percepiscono a malapena: con un freddo del genere non potrebbero andare lontano. Eppure, per più di diecimila anni, gli Inuit hanno ascoltato il vento che accarezza la neve, l'ululato dei cani, lo scricchiolio dei pattini delle slitte, le grida di migliaia di oche selvatiche in volo all'arrivo dell'autunno, lo scrosciare dei fiumi in primavera. Ascoltano la voce degli anziani, portatori di saggezza; la voce dei bambini, portatori di speranza. E il silenzio. L'assordante silenzio.

E poi i Kabloonak, i bianchi, con le loro grandi vele, le loro enormi navi; e le loro macchine da presa.

C'è un passatempo che appassiona gli Inuit durante le lunghe notti polari. Si chiama Katajak, un gioco vocale in cui le donne, una di fronte all'altra, si passano le voci ritmicamente, rimbalzandole a vicenda fino a scoppiare in una gran risata! Raccontano così il proprio universo. Guarda caso, le loro canzoni si chiamano "Il cane", "Il fiume", e così via. Questa partitura per *Nanook* riecheggia il loro gioco saltando da uno strumento all'altro, volteggiando come neve nel sole in controluce. Quattro flauti rispondono a quattro cantanti, due Kabloonak e naturalmente due Inuit. I due quartetti sono punteggiati dalle percussioni:

The music At 45 degrees below zero, you can barely hear sounds. With this cold, they never go very far. However, for more than ten thousand years, the Inuit have heard the wind shifting the snow, the dogs howling, the icy sled runners crunching, the screaming of thousands of wild geese taking flight when autumn comes, and the rivers streaming in the spring. They listen to the voice of the elders, bearers of wisdom, and to the voice of children, bearers of hope. And silence. Deafening silence. And then there are the Kabloonak, the white people, with their big sails, their enormous ships... and their cameras. There's a game that fascinates the Inuit during the long polar night: Katajak. It's a vocal game, with the women changing their voices in rhythm, projecting them towards each other until it all bursts into laughter! They tell themselves about their universe. Unsurprisingly, these songs are called "The Dog", "The River", and so on.

As if echoing this game, the score for *Nanook* leaps from one instrument to another, twirling like snow in the sun. Four flutes respond to four singers, two Kabloonak and naturally two Inuit. These two quartets are punctuated by percussion,



Nanook of the North, 1922. Allakariallak. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)



Nanook of the North, 1922. Allakariallak. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

ora meditative, ora ansimanti. Ho tentato così, con questi respiri condivisi, di celebrare l'indicibile gioia di essere vivi, di porgere un tributo alla forza indimenticabile nel sorriso di Nanuk.

È ovvio che questo concerto non potrebbe avere luogo senza la generosa collaborazione di Nina Segalowitz, Lydia Etok, e dei musicisti dell'Orchestra San Marco di Pordenone. Tutti meritano la nostra gratitudine.

Nakurmiik! (Grazie, in lingua Inuktitut.) – GABRIEL THIBAudeau

here meditative, there panting. I tried using a shared breath to celebrate the ultimate joy of being alive – a tribute to the unforgettable energy of Nanook's smile!

Of course, this concert would have been impossible without the generous collaborative work of Nina Segalowitz, Lydia Etok, and the musicians of the Orchestra San Marco di Pordenone. They all deserve our gratitude.

Nakurmiik! (Thank you, in Inuktitut.) – GABRIEL THIBAudeau

BORGLÆGTENS HISTORIE (SAGA BORGARÆTTARINNAR) (Sons of the Soil) [La storia della famiglia di Borg / The Saga of the Family of Borg] (DK 1920)

REGIA/DIR: Gunnar Sommerfeldt. SCEN: Valdemar Andersen, dal romanzo *di/from the novel by* Gunnar Gunnarsson, *Af Borgslægtens Historie* (1912-1914). PHOTOG: Louis Larsen. CAST: Frederik Jacobsen (Örlygur, proprietario della fattoria di Borg/*paterfamilias farm-owner at Borg*), Guðmundur Thorsteinsson (Ormarr Örlygsson), Gunnar Sommerfeldt (Ketill Örlygsson, poi “Gæst il Guercio”/later “Guest the One-Eyed” [*Gæst den enøjede*]), Ingeborg Spangsfeldt (Rúna), Inge Sommerfeldt (Alma), Ove Kühl (Örlygur, “l'Aquilotto”/“the Young Eagle”), Elisabeth Jacobsen (Snæbjörg “Bagga”), Guðrún Indriðadóttir (la vedova/the widow at Bolli), Stefania Guðmundsdóttir (vecchia/Old Kata), Gunnar Gunnarsson (dottore/Doctor Jón Hallsson), Marta Kalman Indriðadóttir (vecchia/Old Ossa), Philip Bech (direttore della banca/bank manager Vivild), Bertel Krause (capitano/Captain Janzen), Victor Neumann (Professor Grahl), Jón in Gunnarsholt (un agricoltore/local farmer), Sigurður Magnússon (Páll at Seyra), Christen Friberg (droghiere/grocer Bjarni), Stefán Runólfsson (reverendo/Reverend Daniel), Karen Lund. PROD: Nordisk Films Kompagni. DIST: Fotorama (DK). USCITA/RELEASE: Pt. I: 27.08.1920; Pt. II: 07.09.1920 (DK), 08.01.1921, 22.01.1921 (IS). COPIA/COPY: DCP, 176' (da/from 35mm pos + neg, 2540 m. [orig. 2540 m.]); did./titles: DAN
FONTE/SOURCE: Kvikmyndasafn Íslands (National Film Archive of Iceland), Hafnarfjörður.

Restauro effettuato nel 2021 da/Restoration 2021 by Kvikmyndasafn Íslands/National Film Archive of Iceland, con/with Det Danske Filminstitut, København; supervisione di/supervised by Jón Stefánsson.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment:

Partitura/Score: Þórður Magnússon [Thordur Magnusson]. Esecuzione dal vivo/Performed live by: Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/conductor: Bjarni Frimann Bjarnason.

Borgslægtens Historie, noto in Islanda come *Saga Borgarættarinnar*, è tratto dal romanzo in lingua danese *Af Borgslægtens Historie* (letteralmente, “La storia della famiglia di Borg”), dello scrittore islandese Gunnar Gunnarsson (1889-1975), tradotto per la prima volta in inglese nel 1920 con il titolo *Guest the One-Eyed* [e in italiano nel 1942 con il titolo *La famiglia di Borg*]. Questo film epico, concepito in due parti, è la cronaca della storia di due fratelli, Ormarr e Ketill, figli di Örlygur, tirannico proprietario della fattoria di Borg. All'inizio della prima parte, Ormarr mette in salvo il contadino Páll e sua figlia Rúna da un grave pericolo. Örlygur adotta la giovane, che cresce con i suoi figli a Borg. Ormarr, dotato di talento artistico, si trasferisce a Copenhagen per studiare il violino, ma a un certo punto abbandona la musica per intraprendere una carriera in affari. Si innamora di Alma, figlia di un banchiere, e vorrebbe chiederla in sposa, ma entra in scena a questo punto Ketill, che riesce a conquistare Alma e a sposarla in fretta e furia. Ormarr fa ritorno alla sua casa in campagna, dove scopre che Ketill ha sedotto Rúna prima della sua partenza. Ormarr si imbatte in Rúna un attimo prima che la donna si getti da una scogliera. I due si innamorano; per scongiurare uno scandalo, si sposano e si trasferiscono all'estero, dove lei dà alla luce un figlio. Ketill ritorna con Alma ed è diseredato dal padre. Ketill diventa sacerdote a Hof ma trascura la moglie, che cade preda di una malattia mentale; lui sparge orribili dicerie su suo padre e suo fratello, con menzogne tali da portare alla morte di Örlygur, seguita dalla misteriosa scomparsa di Ketill. La seconda parte è ambientata vent'anni più tardi. Ormarr ha preso il posto del padre in quanto patriarca di Borg, con al fianco Rúna e suo figlio Örlygur (“la giovane aquila”), nato da Ketill. Alma risiede anch'essa a Borg. Il giovane Örlygur è innamorato di Bagga, figlia

Borgslægtens Historie, known in Iceland as *Saga Borgarættarinnar*, is based on the Danish-language novel *Af Borgslægtens Historie* (literally, “The Saga of the Family of Borg”) by Icelandic author Gunnar Gunnarsson (1889-1975), first translated into English in 1920 as *Guest the One-Eyed*. This epic film, conceived in two parts, chronicles the story of two brothers, Ormarr and Ketill, the sons of Örlygur, the autocratic farm-owner of Borg. At the beginning of Part I, Ormarr rescues the peasant Páll and his daughter Rúna from danger. Örlygur takes the girl in and she grows up with his sons at Borg. The artistic Ormarr moves to Copenhagen to study the violin, but abandons music for a business career. He falls in love with the banker's daughter Alma and intends to ask for her hand in marriage, but then Ketill appears on the scene, charms Alma, and hastily marries her. Ormarr returns to his home in the country, where he finds out that Ketill seduced Rúna before his departure. Ormarr finds Rúna when she is about to throw herself off a cliff. They fall in love, and to save her from scandal they get married and travel abroad, where a son is born. When Ketill returns with Alma, his father has disowned him. Ketill becomes a priest at Hof, but neglects his wife, who develops a mental illness. He starts nasty rumours about his father and brother; the lies lead to Örlygur's death, after which Ketill disappears.

Part II begins 20 years later. Ormarr has taken on his father's role as the patriarch farmer at Borg, with Rúna by his side and young Örlygur (“the Young Eagle”), her son by Ketill. Alma also resides at Borg. Young Örlygur is in love with Bagga, the daughter of a poor widow, but Ormarr doesn't feel she is good enough



Borgslægtens Historie, 1920. Ingeborg Spangsfeldt, Guðmundur Thorsteinsson ("Muggur"). (Kvikmyndasafn Íslands, Hafnarfjörður)

di una povera vedova, ma Ormarr non la ritiene degna di suo figlio. Un giorno, mentre Örlygur si sta recando a incontrare Bagga, egli incontra uno straccione privo di un occhio. È un noto vagabondo, detto Gæst il Guercio, che si aggira in quella landa predicando il cristianesimo. Sembra che sappia tutto sulla gente del posto, e Örlygur è affascinato dalla sua disadorna saggezza. Ormarr vuole che Bagga diventi la domestica del medico del luogo, ma Örlygur la ferma, le dichiara il proprio amore, e la porta nella sua casa a Borg. Durante il cammino incontrano Gæst il Guercio, che ha bisogno di aiuto. Di

for his son. One day, when Örlygur is on his way to see Bagga, he meets a one-eyed vagabond. He is a noted tramp, Guest the One-Eyed [*"Gæst den enøjede"*, in the original novel], who has been wandering around the country, preaching Christianity. He seems to know all about the people in the area, and Örlygur is fascinated by his worldly wisdom. Ormarr has arranged for Bagga to become a housekeeper with the local doctor, but Örlygur stops her, professes his love, and takes her home to Borg. En route they happen upon Guest the One-Eyed [*Gæst den enøjede*], who

ritorno a Borg, Ormarr e Rúna scoprono presto che il vagabondo non è altri che Ketill, che ha cercato di redimersi vivendo l'umile vita di uno straccione. I tre benedicono la giovane coppia; loro sono il futuro. *Af Borgslægtens Historie* è il romanzo d'esordio di Gunnar Gunnarsson, impresa straordinaria per un giovane scrittore con i suoi quattro volumi pubblicati fra il 1912 e il 1914. Il libro assicurò al suo autore una reputazione internazionale; l'attore e regista danese Gunnar Sommerfeldt vide in quell'opera l'opportunità di creare un grandioso racconto epico sullo sfondo del magnifico paesaggio islandese. Sommerfeldt (noto al pubblico delle Giornate per *Markens grøde*, 1921, proiettato nel 1999, e per *Filmen fra det hellige land*, 1924, presentato nel 1995) riuscì a convincere lo scrittore e i responsabili della Nordisk ad approvare il progetto – o almeno così disse lo stesso regista – anche se le esorbitanti richieste di Gunnarsson ritardarono la firma del contratto, siglato soltanto allorché Gunnarsson accettò di unirsi alla troupe del film in Islanda (vi ricoprì anche un piccolo ruolo, quello del dottore, Jón Hallsson).

Borgslægtens Historie segna l'inizio della produzione cinematografica in Islanda: le riprese, effettuate nel 1919 con interpreti danesi e islandesi, furono quantomai ardue a causa delle incerte condizioni atmosferiche e delle difficoltà negli spostamenti del personale e delle apparecchiature. Il film fu girato prevalentemente a Reykholt nel Borgarfjörður, a Keldur presso Rangárvellir, e in un teatro di posa costruito ad Amtmannstún, nella capitale Reykjavík. La prima si tenne nell'agosto 1920 a Copenhagen, dove ricevette una tiepida accoglienza, ma trionfò alla sua comparsa in Islanda nel gennaio 1921. Da allora il film è diventato un beniamino del pubblico islandese; lo si mostra tuttora nei cinema e in televisione.

Per festeggiarne il centenario, il Kvikmyndasafn Íslands (la cineteca nazionale islandese), l'Istituto Gunnar Gunnarsson e l'Associazione Culturale Akureyri hanno unito le forze per realizzare una ricostruzione digitale del film in alta definizione, tratta dal positivo 35mm conservato presso l'archivio cinematografico di Reykjavík e dal negativo originale appartenente al Danske Filminstitutet a Copenhagen. — SKÚLI BJÖRN GUNNARSSON

La musica. Che cosa fareste di fronte al compito di scrivere musica per un film vecchio di cent'anni? Le possibilità sono infinite; potete scrivere qualcosa di totalmente moderno, oppure qualcosa di aderente al periodo storico. Ho optato per la seconda direzione.

La pellicola fu realizzata in un'epoca in cui la scena musicale stava compiendo la grande transizione dalla cultura armonica tradizionale che aveva dominato la musica occidentale per circa quattro secoli. Stavano nascendo nuove idee. La mia musica poteva dunque, per così dire, muoversi su questo crinale.

Se il regista fosse vivo, che cosa vorrebbe per il suo film? Dovremmo tenerne conto? Ho deciso alla fine di scegliere qualcosa di germanico in senso molto lato. Potrebbe essere tradizionalmente armonico, ma anche ispirato dalle nuove idee che stavano nascendo nei primi anni del ventesimo secolo. Post-romanticismo, atonalità, Rinascimento o primo barocco, e un tocco di musica popolare islandese con le sue

needs help. When they return to Borg, Ormarr and Rúna soon realize that the vagrant is none other than Ketill, who has tried to seek forgiveness through the humble life of a tramp. The three of them give the young couple their blessing; they are the future. *Af Borgslægtens Historie* was Gunnar Gunnarsson's first novel, a monumental achievement for a young writer, published in 4 volumes between 1912 and 1914. The work secured its author an international reputation, and Danish actor-director Gunnar Sommerfeldt saw an opportunity to create a grand epic accentuated by the magnificent Icelandic landscape. Sommerfeldt (known to Giornate audiences from *Markens grøde*, 1921, shown in 1999, and *Filmen fra det hellige land*, 1924, in 1995) managed to convince the author and the chairmen of Nordisk Film to approve the project – at least, according to Sommerfeldt – though Gunnarsson's outsized financial demands delayed the signing of the contract, which was only finalized once Gunnarsson agreed to join the film crew in Iceland (he also accepted a small role, as Doctor Jón Hallsson).

Borgslægtens Historie marks the beginning of filmmaking in Iceland: made in 1919 with Danish and Icelandic actors, the shoot was arduous, given the uncertain weather conditions and the difficulties of travelling with a full crew. The locations were mostly in Reykholt in Borgarfjörður, Keldur at Rangárvellir, and in a studio built on Amtmannstún in Reykjavík. The film premiered in Copenhagen in August 1920 to mixed reviews, but was celebrated when it was screened in Iceland in January 1921. It has been dear to the Icelandic people ever since, and is shown regularly in cinemas and on television.

To mark the film's centenary, Kvikmyndasafn Íslands/The National Film Archive of Iceland, the Gunnar Gunnarsson Institute, and the Akureyri Culture Company have collaborated on a digital reconstruction of the film in high definition, derived from the 35mm print held in the National Film Archive of Iceland and the negative in the collections of Det Danske Filminstitutet. — SKÚLI BJÖRN GUNNARSSON

The music What do you do when you are presented with the task of writing music for a 100-year-old film? The possibilities are endless; you can write something totally modern or you can write music that befits the period. I decided to go for the latter. The movie was made at a time when the music scene was in the midst of a big leap from the old harmonic culture which had dominated Western music for approximately 400 years. New ideas were being born. So my music could dance on the edge, so to speak.

What would the director have wanted if he were alive? Should that be a consideration? In the end, I decided to choose something Germanic in general. It could be both traditionally harmonic but also inspired by the new ideas that were being born at the dawn of the 20th century. Late romantic period, atonal, renaissance or early baroque, and some traditional Icelandic folk music

quinte parallele. Stili forse non molto compatibili tra loro, ma comunque più o meno d'impronta tedesca.

Uno dei temi ricorrenti del film è la religione e il timore di Dio, e c'erano dunque a disposizione i salmi luterani. Nel romanzo da cui è tratto il film c'è perfino un salmo particolare, che ho ovviamente utilizzato e arrangiato in stile folk islandese utilizzando le quinte parallele: sentirete dunque l'accento di una versione che poteva essere stata effettivamente cantata dalla gente del posto in quell'epoca storica, ma ho voluto anche darle una certa impronta ventesimo secolo. Un altro salmo da me utilizzato, la "Canzone del giglio", è una famosa melodia islandese ritrovata in una raccolta francese di motivi musicali che risale al 1780, l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* di Jean-Benjamin de La Borde. La Borde basò la sua pubblicazione su un precedente testo danese di Johann Ernst, che aveva lui stesso trascritto dall'islandese Jón Ólafsson. La composizione non ha molto senso dal punto di vista della tradizione musicale occidentale, e proprio per questo ha suscitato molta curiosità in molti compositori del passato. Il mio primo obiettivo nella preparazione della partitura per questo film è stato quello di armonizzare questo salmo; se ne possono trovare frammenti melodici in tutta la composizione, nascosti a volte dietro a metodi seriali. La nuova musica per il film era stata originariamente composta per grande orchestra, ed è stata registrata e diffusa in tale versione. Per l'evento dal vivo a Pordenone l'ho riarrangiata per un organico di nove strumenti. Questa versione riflette forse in modo più fedele la musica realmente eseguita per il film al momento della sua uscita, poiché le grandi orchestre erano raramente utilizzate in Islanda durante quegli anni. — ÞÓRÐUR MAGNÚSSON [THORDUR MAGNUSSON]

using parallel fifths. Maybe not such compatible styles, but still all more or less West Germanic.

One of the recurring themes in the movie is religion and the fear of God, so Lutheran psalms were close at hand. In the original novel that the movie follows there is even one particular psalm mentioned, so naturally I used that one and arranged it in a somewhat Icelandic folk way using parallel fifths: you hear a glimpse of a version that actually could have been sung by locals at the time, but then I add a little 20th-century twist.

Another psalm I used, "Liljulag", is a famous Icelandic tune that was found in a French book on music from 1780, Jean-Benjamin de La Borde's *Essai sur la musique ancienne et moderne*. La Borde based its publication on an earlier Danish text by Johann Ernst, who had transcribed it himself from an Icelander named Jón Ólafsson. This tune makes little sense in a traditional western harmonic sense, so it has fascinated many composers in the past. My very first task in writing the score for this film was to harmonize this psalm, and melodic fragments from it can be found all over the music, sometimes hidden behind serial methods.

The score was originally composed for a full-size orchestra and was recorded and released in that version. For the live event in Pordenone, I rearranged the music to make it suit an ensemble with 9 instruments. Perhaps that version reflects more faithfully the way the movie would have been presented at the time of its release, as full-size orchestras were seldom used in Iceland. — ÞÓRÐUR MAGNÚSSON [THORDUR MAGNUSSON]

Serata finale / Closing Night

THE MANXMAN (L'isola del peccato) (GB 1929)

REGIA/DIR: Alfred Hitchcock. SCEN: Eliot Stannard, dal romanzo di/from the novel by Sir Hall Caine. PHOTOG: Jack Cox. SCG/DES: Wilfrid Arnold. MONT/ED: Emile de Ruelle. ASST DIR: Frank Mills. [STILLS CAMERAMAN: Michael Powell.] CAST: Carl Brisson (Peter Quilliam), Malcolm Keen (Philip Christian), Anny Ondra (Kate Cregeen), Randle Ayrton (Caesar Cregeen), Clare Greet (Mrs. Cregeen), [Wilfred Shine (dottore/Doctor)]. PROD: [John Maxwell], British International Pictures. RIPRESE/FILMED: locs: Cornwall. COPIA/COPY: DCP, 100' (da/from 35mm, 7,538 ft., 20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Partitura composta da/Score composed by Stephen Horne; orchestrata e diretta da/orchestrated and conducted by Ben Palmer; eseguita da/performed by Orchestra San Marco, Pordenone, con i solisti/with soloists Louise Hayter, Jeff Moore.

Il primo fotogramma è un credit per un romanziere: "British International Pictures presenta *The Manxman*, adattamento del famoso libro di Sir Hall Caine". Un unico altro film di Hitchcock – Rebecca, un decennio più tardi – si apre con un annuncio analogo: "Selznick International presenta la riduzione cinematografica del celebre romanzo di Daphne du Maurier". I due film sono pietre miliari della semisecolare carriera registica di Hitchcock, rivolte rispettivamente al passato e al futuro: il suo ultimo film completamente muto, e il primo realizzato dopo il trasferimento dalla Gran Bretagna a Hollywood. Nell'intervista concessa negli anni Sessanta a François Truffaut – un

The first frame credits a novelist: 'British International Pictures presents *The Manxman*, adapted from the famous story by Sir Hall Caine'. Only one other Hitchcock film – Rebecca, a decade later – opens with that kind of boast: 'Selznick International presents its picturization of *Daphne du Maurier's* celebrated novel'. The two films are landmarks in Hitchcock's half-century directing career, respectively looking back and forward: his last all-silent film, and his first film after moving from Britain to Hollywood. In his 1960s interview with François Truffaut – a text that has



The Manxman, 1929. Randle Ayrton, Clare Greet, Malcolm Keen, Carl Brisson, Anny Ondra. (© Canal Plus UK)

testo che nel suo campo è diventato altrettanto celebre – Hitchcock esprimeva ancora fastidio per il rispetto con cui aveva dovuto trattare i due autori, e che aveva ostacolato la sua strategia preferita, ossia l'adattamento libero. Nessuno dei due, a suo dire, era un vero film di Hitchcock.

Oggi nessuno condivide tale giudizio su *Rebecca*. È veramente un autentico film di Hitchcock, come ha sostenuto una folta schiera di commentatori sulla base del film stesso e della ricca documentazione

become in its own field equally celebrated – he was still expressing resentment of the respect he had to show to those two writers, an obstacle to his preferred strategy of free adaptation. Neither film, in his words, was a true Hitchcock picture.

Nobody now sees Rebecca in that way. It is indeed authentic Hitchcock, as a range of commentators have argued, using in evidence both the film itself and the richly documented history



The Manxman, 1929. Carl Brisson, Anny Ondra. (BFI, London)

di cui disponiamo sulla sua preparazione e lavorazione, che avvennero in un clima di tensione creativa con il produttore David O. Selznick. All'opposto, per *The Manxman* non abbiamo testimonianze di negoziati fra Hitchcock e il capo della BIP John Maxwell o il suo indispensabile sceneggiatore Eliot Stannard, in merito al copione, al cast o ad alcun altro aspetto. Possiamo però riconoscere anche in questa pellicola, nella sua forma splendidamente restaurata, un vero film di Hitchcock vivo e coinvolgente come *Rebecca* per un pubblico moderno.

of its preparation and production, in creative tension with producer David O. Selznick. In contrast, we have no record of Hitchcock's negotiations on The Manxman, with his BIP boss John Maxwell or with his indispensable screenwriter Eliot Stannard, on script or on casting or anything else. But we can recognize the film, in its beautiful restored form, as, equally, a true Hitchcock picture, just as alive and involving as Rebecca is for a modern audience.



The Manxman, 1929. Anny Ondra, Carl Brisson, Malcolm Keen. (© Canal Plus UK)

Nelle linee fondamentali è fedele alla struttura di un libro alquanto prolisso: pubblicato nel 1894, ancora in circolazione negli anni Venti, ma oggi quasi dimenticato (a differenza di *Rebecca*). Kate, figlia di un oste, è amata da due uomini, amici d'infanzia ma di condizione sociale ben differente. Il padre di lei respinge Pete come pretendente: è un umile pescatore, un “tanghero squattrinato”. Phil, invece, è un avvocato ambizioso, ma è scoraggiato dalla famiglia ad unirsi a Kate, che si trova al di sotto di lui sulla scala sociale. Queste divisioni di classe

In outline it is faithful to the structure of a lengthy book: published in 1894, still current in the 1920s, but now, unlike Rebecca, pretty much forgotten. Kate, daughter of an innkeeper, is loved by two men who are friends from childhood but far apart in class. Her father rejects Pete as a suitor: he is a humble fisherman, a ‘penniless lout’. In turn, Phil, an ambitious lawyer, is warned by his family against associating with Kate, who is below him on the social ladder. These class divisions shape the narrative, leading



The Manxman, 1929. (© Canal Plus UK)

formano l'ossatura della narrazione che, dopo un tortuoso percorso, culmina in uno scioglimento straziante per tutti e tre. Dire di più sarebbe rivelare troppo.

I collegamenti con *Rebecca* non si fermano qui: pensiamo in primo luogo all'ambientazione: *Rebecca* è ambientato principalmente in Cornovaglia, all'estremità sudoccidentale dell'Inghilterra, ma fu girato a Hollywood; all'opposto *The Manxman*, benché la vicenda si svolga più a nord, sull'Isola di Man, ricorre ampiamente a riprese in esterni

by a complex route to a climax which is agonizing for all three. To say more would be to give away too much.

The links with Rebecca go further – for a start, in settings. Rebecca was set mainly in Cornwall, at the southwest tip of England, but shot in Hollywood; conversely The Manxman, though set on the Isle of Man further north, made extensive use of Cornish locations. Production was moved from the island early on, precisely because of the interfering presence of the famous



The Manxman, 1929. Anny Ondra. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

girate in Cornovaglia. La lavorazione abbandonò assai presto l'isola, proprio per le intrusioni del famoso autore, Hall Caine, che ripudiò il film alla sua uscita: circostanza che costituisce prova sufficiente della fresca indipendenza dell'adattamento di Stannard/Hitchcock. I luoghi delle riprese sono ancor oggi altrettanto vividi e visitabili, proprio come quelli di *Vertigo* in California: il villaggio di pescatori di Polperro sulla costa meridionale e Perranporth su quella settentrionale, scenario di fantastiche formazioni rocciose ove Kate e Phil si incontrano in segreto. Sorprendentemente, la via diretta fra le due località passa per Fowey, al centro della regione di Daphne Du Maurier.

I film muti di Hitchcock si impervano già costantemente su figure femminili, che in qualche caso esitano angosciate fra due uomini (*The Pleasure Garden*, *The Lodger*, *The Ring*). Qui Anny Ondra interpreta l'eroina più complessa fra tutte quelle proposte da Hitchcock fino a quel momento, e una delle più commoventi di tutta la sua opera, anticipando il ruolo che ella incarna poco dopo in *Blackmail*. Si pensi, tra gli altri film, a *Rebecca*, e al personaggio centrale di Joan Fontaine, che analogamente si muove lungo tutta la vicenda in una specie di trance. *The Manxman* preannuncia quindi la carriera di Hitchcock nell'epoca del sonoro, ma è anche il perfetto punto culminante di una settimana dedicata al cinema muto. "I film muti sono la forma più pura

author, Hall Caine, who disowned the film when it came out – testimony in itself to the fresh and independent quality of the Stannard/Hitchcock adaptation. The locations are as vivid, and as visitable today, as the California ones of *Vertigo*: the fishing village of Polperro, on the south-facing coast, and Perranporth on the north side, scene of the fantastic rock formations among which Kate and Phil have their assignations. As it happens, the direct route between the two locations passes through Fowey, centre of the Du Maurier country.

Hitchcock's silent films already placed women regularly at their centre, sometimes hesitating painfully between two men (*The Pleasure Garden*, *The Lodger*, *The Ring*). Here, Anny Ondra plays his most complex heroine to date, and one of the most moving in all his work, prefiguring her role in *Blackmail* soon after. Compare too, among other films, *Rebecca*, and the central figure of Joan Fontaine, who moves through much of the narrative likewise in a form of trance.

The Manxman looks ahead, then, to Hitchcock's career in sound films, but it is also the perfect climax to a week devoted to the silent medium. 'The silent pictures were the purest form of cinema' was another of his remarks to Truffaut, and this film



The Manxman, 1929. (BFI, London)

del cinema” è un'altra delle riflessioni che egli confidò a Truffaut, e questo film dimostra con estrema eloquenza, grazie al trattamento spesso squisito del punto di vista e dei simboli visivi, ciò che Hitchcock intendeva. È anche la sua ultima collaborazione con il grande sceneggiatore Eliot Stannard, che non giunse mai al successo nel cinema sonoro e morì dimenticato nel 1944. Rivolgiamo un pensiero anche a lui, oltre che alla star e al regista giustamente celebrati. Negli anni Venti del nostro secolo assistiamo a un gradito rinnovarsi dell'attenzione per *The Manxman* a livello internazionale. Un bel libro da poco pubblicato dal critico parigino Jean-Loup Bourget, *Sir Alfred Hitchcock, cinéaste anglais* (2021), gli dedica dieci pagine. Una collezione australiana, *One-Shot Hitchcock*, che uscirà nel 2023, contiene un lungo saggio sul film, firmato dall'eminente studioso americano del cinema muto Tom Gunning. Infine, il prossimo numero della longeva rivista francese *Avant-Scène cinéma* – curato da Tifenn Brisset e in uscita in dicembre – è completamente dedicato a *The Manxman*, con un'analisi inquadratura per inquadratura e un ampio ventaglio di saggi e interviste, una delle quali a Stephen Horne, il compositore della straordinaria nuova partitura, di cui si sta ora curando l'orchestrazione per la proiezione pordenonese. Non perdetevi l'intervista, quando uscirà, e soprattutto non perdetevi lo spettacolo! – CHARLES BARR

is a supremely eloquent illustration of what he meant, in its often exquisite handling of point of view, and of visual symbols. It is also the final collaboration with the great scenarist Eliot Stannard, who never did move successfully into sound films, and died forgotten in 1944. Spare a thought for him, as well as for the rightly honoured star and director.

*As of the 2020s, there is a welcome intensification of attention to *The Manxman*, on an international scale. A fine new book by the Parisian critic Jean-Loup Bourget, *Sir Alfred Hitchcock, cinéaste anglais* (2021), devotes ten pages to it. An Australian collection, *One-Shot Hitchcock*, forthcoming in 2023, includes a long essay on it by the distinguished American scholar of silent film, Tom Gunning. And the next issue of the long-running French journal *Avant-Scène cinéma* – assembled by Tifenn Brisset, for December publication – is devoted entirely to *The Manxman*, with shot-by-shot analysis and a range of essays and of interviews, one of them with Stephen Horne, the composer of a terrific new, expanded and orchestrated score for this Pordenone screening. Don't miss this interview when it appears, and above all don't miss the screening! – CHARLES BARR*

Il restauro *The Manxman* è stato restaurato dal BFI National Archive nel 2012 nel quadro di un ambizioso progetto volto a restaurare tutti i film muti di Alfred Hitchcock. Gli addetti al restauro hanno avuto la grande fortuna di poter lavorare in gran parte su un negativo originale. Alcune sezioni del negativo che si erano deteriorate sono state messe a confronto con una copia degli anni Sessanta e, dove necessario, sostituite. Una ripresa più lunga, nella scena in cui Kate e Phil si incontrano in una radura illuminata dal sole, è stata reperita in un'altra copia, risalente agli anni Venti, conservata nella collezione del BFI Archive, a dimostrazione di quanto sia importante conservare tutti i materiali originali disponibili, anche se in questo caso questa copia era stata prodotta con una stampatrice rotativa che provocava lievi fluttuazioni a distanza di pochi fotogrammi. Un accurato grading ha poi consentito di rispettare il "look" originale del film. Le didascalie sono state completamente rifatte con caratteri ricostruiti, esattamente corrispondenti agli originali. – BRYONY DIXON

La musica Nel 2012 il BFI mi commissionò la partitura per la versione restaurata di *The Manxman* (coronamento di "Save the Hitchcock 9", il progetto per il salvataggio dei nove film muti sopravvissuti del maestro). La musica venne scritta per cinque musicisti guidati da me al pianoforte, e conteneva alcuni elementi di improvvisazione. La prima esecuzione, al London Film Festival, fu accolta positivamente, ma poi la partitura rimase su uno scaffale per parecchi anni. Nei cupi giorni del 2020 cominciai a parlare con Jay Weissberg del mio grande desiderio di sviluppare ulteriormente quella musica. Volevo che fosse epica e allo stesso tempo intima, con strumenti solisti in primo piano davanti a un'orchestra completa: questa disposizione rispecchia il modo in cui la classica narrazione di un triangolo amoroso si staglia su uno sfondo di primeve coste marittime.

All'atmosfera del film contribuisce enormemente l'ambientazione nell'Isola di Man. Questa circostanza – unita al fatto che il romanzo di Hall Caine da cui è tratto il film riguarda una famosa *cause célèbre* isolana – mi ha spinto ad ampliare la connessione tra la musica e l'isola stessa. Chloe Woolley, della Manx Heritage Foundation, mi ha fatto conoscere canzoni tradizionali note ed eseguite ancor oggi. Benché la partitura sia un lavoro quasi completamente originale, vi ho integrato varie di queste canzoni. In alcuni casi le ho utilizzate semplicemente perché sembrano funzionare dal punto di vista musicale, ma in altri hanno un significato narrativo. Per esempio, ho impiegato l'inno nazionale dell'isola di Man e certi inni metodisti per illustrare il modo in cui la tradizione e la religione si scontrano con la natura umana. In un paio di scene cruciali "Ellan Vannin" – l'inno non ufficiale della diaspora isolana – sottolinea l'intenzione di Pete di andare a cercare fortuna all'estero.

Dati i limiti di tempo e la modestia delle mie competenze ho chiesto al direttore Ben Palmer di orchestrare la "partitura breve" che avevo portato a termine. Sono profondamente grato a lui per il suo magnifico lavoro, nonché a Jay e a tutto il personale delle Giornate per avermi aiutato a realizzare questo progetto che mi stava a cuore da tanto tempo. – STEPHEN HORNE

The restoration *The Manxman* was restored in 2012 by the BFI National Archive as part of an ambitious project to restore all of Alfred Hitchcock's silent films. The restoration team were very fortunate in being able to work largely from an original negative. However, parts of the negative had deteriorated, so these sections were compared with a print made in the 1960s and, where necessary, replaced. One longer shot, in the scene where Kate and Phil meet in a sunlit glade, was found in another vintage 1920s print in the Archive's collection, proving the value of keeping all available original materials, although this had been made on a rotary printer which introduced light fluctuations every few frames. Careful grading ensured that the film's original 'look' was matched throughout. The titles were completely remade from reconstructed fonts exactly matching the originals.

BRYONY DIXON

The music In 2012 the BFI commissioned me to score its restoration of *The Manxman* (the culmination of its "Save the Hitchcock 9" project). The music was written for five musicians, with me leading from the piano, and included elements of improvisation. The premiere at the London Film Festival was well received, but the score then lay on my shelf for several years. During the dark days of 2020, Jay Weissberg and I started to discuss my long-held ambition to further develop the music. I wanted it to be both epic and intimate, with solo instruments foregrounded against a full orchestra. This reflects the way in which a classic love-triangle narrative is set against a primal, coastal backdrop.

The film's atmosphere is greatly enhanced by its setting on the Isle of Man. This – combined with the fact that Hall Caine's source novel was a famous Manx *cause célèbre* – made me want to amplify the music's connection to the island. Chloe Woolley, of the Manx Heritage Foundation, introduced me to traditional songs that are still known and performed to this day. Although the score is almost entirely an original work, I have incorporated several of these songs. Sometimes they are used purely because they seem to work musically, while at other times they have narrative significance. For instance, the Manx national anthem and certain Methodist hymns are used to represent the ways in which tradition and religion pull against human nature. In a couple of pivotal scenes, "Ellan Vannin" – the unofficial anthem of the Manx diaspora – underscores Pete's quest to make his fortune abroad.

The limitations of time and my modest skill set meant that I asked conductor Ben Palmer to orchestrate my fully composed "short score". I am deeply grateful, both to him for his magnificent job, and to Jay and all the Giornate team for helping me to realize this much-cherished project.

STEPHEN HORNE



RURITANIA – I

Programma a cura di / Programme curated by Amy Sargeant, Jay Weissberg

In cerca della Ruritania

Nella sua autobiografia del 1927 *Memories and Notes*, lo scrittore inglese Anthony Hope (1863-1933) affermò di essere il campione di “quel genere di cose che l'uomo comune vuole leggere”: romanzi dalla cadenza rapida e stracolmi di eventi straordinari. È interessante notare che Hope partecipò ad allestimenti teatrali per dilettanti a scuola e all'università, ma fu dissuaso dall'intraprendere la carriera del palcoscenico da suo padre, un pastore religioso. Il *prigioniero di Zenda*, da lui pubblicato nel 1894, “storia di tre mesi nella vita di un gentiluomo inglese”, fu un successo pressoché immediato, che fece della Ruritania un vero e proprio marchio di fabbrica, nonché modello per centinaia di altri romanzi, racconti, e pellicole. Il mitico regno generò una quantità di imitazioni, dall'impronunciabile Gzbfernigambia per *Such a Little Queen* (diretto da George Fawcett nel 1921) all'ironico Anchovia per *Three Foolish Weeks* (Edgar Kennedy e Reggie Morris, 1924). *The Prisoner of Zenda* di Edwin S. Porter (1913) fu seguito da un'altra versione di Rex Ingram nel 1922 e da altri rifacimenti nel periodo sonoro, in risposta alla perenne popolarità del romanzo originale (negli anni Novanta, e forse anche oltre, lo si usava ancora in Egitto per insegnare la lingua inglese).

Vesna Goldsworthy (*Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, 2013) colloca geograficamente la Ruritania di Hope – in virtù della sua vicinanza a Dresda – in un luogo “non più a sud-est della Boemia”, diventando comunque “uno dei simboli correnti per l'archetipo della terra balcanica”. In *Three Weeks* di Elinor Glyn (1907) il padre del giovane amante della regina immagina che “la signora sia venuta da una di quelle nazioni balcaniche... per carità, non le vogliamo toccare nemmeno con il mignolo”. Al cinema, la deriva verso sud fu confermata

Finding Ruritania

In his 1927 autobiography *Memories and Notes*, the English writer Anthony Hope (1863-1933) claimed to be a champion of “the sort of thing the ordinary man likes to read”: novels of rapid narrative and stirring incident. Notably, Hope participated in amateur theatricals at school and university, but was dissuaded from pursuing a career on stage by his parson father. His 1894 *The Prisoner of Zenda*, “being the history of three months in the life of an English Gentleman”, proved an almost overnight success, making Ruritania a household word and acting as a template for literally hundreds of other novels, stories, and films. This mythical kingdom spawned numerous imitative aliases, including the more-than-a-mouthful Gzbfernigambia, for *Such a Little Queen* (dir. George Fawcett, 1921) and the tongue-in-cheek Anchovia, for *Three Foolish Weeks* (dirs. Edgar Kennedy and Reggie Morris, 1924). Edwin S. Porter's 1913 *Zenda* was followed by Rex Ingram's 1922 version and then multiple versions in the sound era, responding to the novel's evergreen popularity (it was still being used in Egypt to teach English into the 1990s if not beyond).

Vesna Goldsworthy (*Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, 2013) locates Hope's Ruritania, by dint of its proximity to Dresden, as “no further south-east than Bohemia”, yet becoming “one of the most widely used symbols of the archetypal Balkan land”. Elinor Glyn's 1907 *Three Weeks* finds the father of the Queen's young paramour fancying that “the lady came from some of those Balkan countries ... don't let us get in touch with even the outside of one of them”. On film, the

in *The Gilded Cage* di Harley Knoles, uscito nel 1916 (l'azione si apre con il re e la regina di Balcania), e a quel punto la nebulosa connotazione geografica aveva ormai messo radici nell'immaginazione collettiva. A volte essa si fa ancora più esplicita, come all'inizio del film di Fritz Wendhausen *Eine Frau von Format* (1928), che mostra una mappa della Silistria (nome prediletto nei film italiani sull'argomento) incastonata fra l'Illystria e la Turkisia, nome dalle evidenti risonanze ottomane. Lo statunitense George Barr McCutcheon (1866-1928), autore dei sei romanzi su Graustark, segnalò con divertito compiacimento (in *The Bookman*, agosto 1916) di aver ricevuto una valanga di lettere in cui gli si chiedeva come raggiungere il paese da lui evocato in maniera così sommaria: "Era come commettere un omicidio premeditato... rispondere a tutti dicendo che il principato esisteva solo nella mia immaginazione, e grazie al benvolere dei miei fedeli lettori." Né Hope né Bram Stoker, padre di un continuo territorio immaginifico – la Transilvania del conte Dracula – avevano mai visitato i Balcani, limitandosi a utilizzare resoconti giornalistici e di viaggio sulla regione: poiché Hope era stato collaboratore della *Westminster Gazette*, c'è da presumere che egli conoscesse Harry De Windt, corrispondente della rivista, che apre il suo libro di viaggio *Through Savage Europe. Being the Narrative of a Journey Throughout the Balkan States and European Russia* (1907) con il seguente scambio di battute:

"Perché Europa 'selvaggia'?, chiese un amico che mi aveva visto partire di recente da Charing Cross al vicino Oriente.

"Perché," risposi, "il termine descrive accuratamente le nazioni barbare e senza legge fra l'Adriatico e il mar Nero".

Per qualche imperscrutabile ragione, tuttavia, la maggior parte degli inglesi conosce meglio la geografia dell'Africa rispetto a quella degli stati balcanici.

È il caso di aggiungere che De Windt viaggiava con l'operatore John Mackenzie, incaricato di effettuare riprese per conto di Charles Urban. Il linguaggio di *Through Savage Europe* è caratteristico dell'approccio anglofono a quella regione, inteso a rafforzare anziché a correggere i preconcetti dell'Occidente. La regina Maria di Romania, affettuosamente soprannominata "la suocera dei Balcani", notò subito quest'attitudine sbrigativa e generalizzante nel suo ruolo di portavoce degli interessi della sua terra natale durante i negoziati che avrebbero portato al Trattato di Versailles del 1919: "fanno di noi tutta un'erba un fascio... staterelli piantagrane, sempre pronti a divampare creando problemi nei momenti più sbagliati" (*Later Chapters of My Life*, pubblicato nel 2004). Perfino alcuni dei suoi presunti pari, uomini di mondo, si abbandonarono a sfrontate espressioni levantine su di lei, come nel caso di Daisy, Principessa di Pless, nata in Inghilterra: "so che l'hanno accusata di essere troppo teatrale, ma lei ha saputo cogliere il gusto e gli ideali primitivi del popolo rumeno, e ha dato loro precisamente il tipo di regina che volevano e che erano in grado di comprendere" (*Daisy Princess of Pless, by Herself*, 1928).

Le storie sulla Ruritania possono essere suddivise in diversi sottogruppi: i soggetti britannici seguono generalmente il modello di *Zenda*, nel quale un gentiluomo inglese dotato di un bizzarro spirito cavalleresco giunge in

drift south is confirmed by Harley Knoles' 1916 The Gilded Cage (the action opening with the King and Queen of Balkany), by which time the hazy geography had been fixed in the public's imagination. Sometimes it's even made explicit, such as the opening of Fritz Wendhausen's Eine Frau von Format (1928), when a map is conveniently drawn showing Silistria (especially favoured in Italian iterations) sandwiched between Illystria and the Ottoman-sounding Turkisia. George Barr McCutcheon (1866-1928), the American author of the six Graustark novels, amusingly reported (in The Bookman, 08.1916) on the avalanche of letters he received asking how to get to the country he so sketchily delineated: "It was like committing premeditated murder... to write and tell them that the principality existed only in my imagination and by the indulgence of a generous public." Neither Hope nor Bram Stoker, father of a contiguous imaginative terrain, Dracula's Transylvania, visited the Balkans, instead making use of reportage and travellers' published accounts of the region: given that Hope contributed to the Westminster Gazette, it seems fair to assume he would have been familiar with the periodical's correspondent Harry De Windt, who opens his travel book Through Savage Europe. Being the Narrative of a Journey Throughout the Balkan States and European Russia (1907) with this exchange:

"Why 'savage' Europe?" asked a friend who recently witnessed my departure from Charing Cross for the Near East.

"Because," I replied, "the term accurately describes the wild and lawless countries between the Adriatic and Black Seas."

For some mystic reason, however, most Englishmen are less familiar with the geography of the Balkan States than with that of Darkest Africa.

It's worth adding that De Windt was travelling with cameraman John Mackenzie, there to film for Charles Urban.

The language of *Through Savage Europe* is typical of Anglophone treatments of the region, designed to reinforce rather than redress Western preconceptions. Queen Marie of Romania, fondly dubbed "the Mother-in-Law of the Balkans," noted at first hand a generalizing and dismissive attitude while advocating on behalf of her adoptive country at negotiations leading to the 1919 Treaty of Versailles: "we are all classed together ... as troublesome little states always too ready to flare up and become a nuisance at inconvenient moments." (*Later Chapters of My Life*, published 2004) Even some of her supposedly globalized peers indulged in blatant Orientalizing, such as English-born Daisy, Princess of Pless: "I have heard her accused of being theatrical; but she accurately gauged the somewhat primitive taste and ideals of the Rumanian people, and has given them exactly the sort of Queen they wanted and could understand." (*Daisy Princess of Pless, by Herself*, 1928) Ruritania stories can be subdivided into different sub-groups: British treatments generally follow the *Zenda* model in which an upper-class Englishman endowed with extravagant notions of

un'immaginaria nazione e mette in salvo governanti ottusi o degenerati dalle macchinazioni di parenti malvagi o contadini ribelli, garantendo così l'ordine e le gerarchie di classe. Le trame di oltre Atlantico presentano invece un messia sotto le spoglie dell'impetuoso americano che vola a nozze con una regnante, sottraendo la principessa ai pericoli della vita di corte, o addirittura trasforma il regno in una repubblica. La doppia o falsa identità (da *Zenda* al film di Géza von Bolváry *A Vagabond Queen*, 1929) compaiono sovente in quanto espedienti drammatici; le sontuose scenografie e i costumi assurdamente sfarzosi – a guisa di commento ma anche come attrazione spettacolare – sono elementi visivi ricorrenti (attenzione alle sovrabbondanti passamanerie). Sull'onda dello sciopero generale in Gran Bretagna, un recensore per la rivista di società *The Tatler* (15 settembre 1926) rassicurò i suoi lettori che “mai, mai e poi mai la Ruritania diventerà bolscevica”. D'altro canto, i romanzi e film usciti nel continente non hanno quasi mai bisogno di presentare i nuovi arrivati come soccorritori, anche se le loro controparti balcaniche continuano spesso a essere presentate come “aliene”, come nel caso di un film presentato alle Giornate dello scorso anno, *L'ombra di un trono*. A differenza della letteratura, il cinema affrontò raramente i profondi timori geopolitici di un'epoca in cui la Russia, la Gran Bretagna, l'impero austro-ungarico e quello ottomano gareggiavano per il controllo e l'influenza sulla regione, con i catastrofici risultati che conosciamo.

Dato il cospicuo numero di titoli sul tema della Ruritania da noi identificati, abbiamo optato per un programma biennale allo scopo di esaminare tutte le variazioni sull'argomento. Il materiale selezionato va dagli anni Dieci alla fine degli anni Venti, e tocca una varietà di generi: melodramma, storie galanti, avventura, commedia, ma anche cinegiornali degli autentici regnanti nei Balcani, allo scopo di dimostrare non solo come la realtà abbia influenzato la finzione, ma anche viceversa. Le satire e le parodie riflettono chiaramente l'atteggiamento degli spettatori e dei critici, esasperati dall'“interminabile processione di storie d'amore ‘alla Zenda’” (*The Dial*, 1 settembre 1906). Ma non c'è da aver paura: i nostri programmi saranno abbastanza diversificati da giustificare i sentimenti di un critico del *New York Times*, per il quale (14 settembre 1901) “le lande dell'immaginazione sono senza confini, perché lì può sempre succedere di tutto”. – AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

*chivalry arrives in a mythical country and saves the degenerate or dim-witted rulers from the machinations of evil relatives or rebellious peasants. Order and the class system are rigorously maintained, whereas those from across the Atlantic present a saviour in the guise of a dashing American who either marries into royalty, takes the princess away from the dangers of court life, or turns the country republican. Doubling and mistaken identity (from Zenda to Géza von Bolváry's 1929 A Vagabond Queen) reappear as dramatic devices; lavish production design and excessively elaborate costuming – providing commentary as much as spectacular attraction – are recurrent visual motifs (look out for abundant passementerie). In the wake of Britain's General Strike, a reviewer for the society magazine The Tatler (15.09.1926) reassured its readers that “Ruritania will never never never turn Bolshevik.” Continental novels and films on the other hand rarely have the need to present outsiders as saviours, though their Balkan subjects often continue to be “othered”, as in the Italian film screened last year, L'ombra di un trono. Unlike the novels, cinema rarely addressed the deep-seated geopolitical fears of the era, when Russia, the Austro-Hungarian and Ottoman Empires, and Great Britain all vied for control and influence in the region, with catastrophic results. Given the quantity of titles we've identified as Ruritanian we've decided to make this a two-year programme, so as to address all its variations. The selected material spans the 1910s to the late 1920s and draws on a range of genres: melodrama, romance, swashbuckling adventure, and comedy, as well as newsreels of actual Balkan royals, to demonstrate not just how the reality influenced the fiction, but how the fiction influenced reality. Burlesques and parodies indicate the ease with which these were recognized by audiences as much as by critics, who expressed exasperation towards “The never-ending procession of ‘Zenda’ romances” (*The Dial*, 01.09.1906). Fear not, we've included enough variety to reinforce the sentiments of the New York Times critic (14.09.1901) who wrote, “Imaginative lands are never exhausted, for there one may make anything happen.”*

AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

DEN SORTE KANSLER (Il cancelliere nero / The Black Chancellor) (DK 1912)

REGIA/DIR: August Blom. SCEN: Christian Schrøder, dal romanzo di/based on the novel by Sir William Magnay, *The Red Chancellor* (1901). PHOTOG: Johan Ankerstjerne. CAST: Thorkild Roose (il cancelliere nero/the Black Chancellor, Count von Rallenstein), Poul Reumert (conte/Count Rockowitz), Ebba Thomsen (principessa/Princess Irene), V. [Valdemar] Psilander (tenente/Lieutenant Pawlow), Robert Dinesen (tenente/Lieutenant Groblewsky), Jenny Roelsgaard (dama di compagnia/Countess Feodora, lady-in-waiting), Frederik Jacobsen (granduca/Grand Duke Zoba) Christian Schrøder (venditore ambulante/a peddler). PROD: Nordisk Films Kompagni. USCITA/REL: 10.06.1912, Panoptikon, København. COPIA/COPY: DCP, 48' (4K, da/from 35mm, orig. l: 915 m.); did./titles: DAN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Il malvagio cancelliere von Rallenstein, tirannico reggente del suo paese, trama per mandare in sposa la principessa Irene al nipote del granduca Zoba, sovrano di uno Stato vicino, ma l'intraprendente principessa

The dastardly Chancellor von Rallenstein, tyrannical regent of his country, plots the marriage of Princess Irene to the nephew of Grand Duke Zoba of a neighbouring state, but the resourceful



Den sorte Kansler, 1912. Ebba Thomsen, Jenny Roelsgaard; Frederik Jacobsen, Thorkild Roose.
(Det Danske Filminstitut)



Den sorte Kansler, 1912. Ebba Thomsen. (Det Danske Filminstitut)

ha già promesso il suo cuore al tenente Pawlow. La contessa Feodora (fedele dama di compagnia di Irene) e il suo coraggioso innamorato tenente Groblewsky sono arruolati per sventare le trame del cancelliere e del suo braccio destro, il conte Rockowitz, che a sua volta ha posato gli occhi su Feodora. Quando Rallenstein apprende che Irene e Pawlow si sono sposati in segreto, decide di far assassinare tutti i testimoni.

Den sorte Kansler condensa lo slancio e la frenesia di un serial degli anni Dieci del Novecento in poco meno di un'ora, concentrandovi gli intrighi e le storie d'amore e d'avventura che il pubblico si attendeva da una

Princess has already given her heart to Lieutenant Pawlow. Irene's loyal lady-in-waiting Countess Feodora and her brave paramour Lieutenant Groblewsky are enlisted to outwit the Chancellor and his henchman Count Rockowitz, who has designs on Feodora. When Rallenstein learns that Irene and Pawlow were secretly married, he determines to have all the witnesses murdered.

Den sorte Kansler offers the momentum and excitement of a 1910s serial in just under one hour, packing in all the intrigue, romance, and adventure audiences expected in Ruritanian tales.



Den sorte Kansler, 1912. Valdemar Psilander, Poul Reumert. (Det Danske Filminstitut)

vicenda ruritana. Il recensore del britannico *Bioscope* (18.07.1912) fu prodigo di lodi entusiastiche: “Ecco un melodramma militare di primissima qualità, una di quelle storie dall’inizio sensazionale che poi, in un graduale crescendo di intensità, culminano in un finale assolutamente straordinario.” La trama del film comprende numerosi elementi tipici delle storie di favolosi reami balcanici: alleanze dinastiche, dispotici reggenti di famiglia non reale, una principessa imprigionata, un audace salvataggio dalle tenebrose profondità di un castello e – naturalmente – elaborate uniformi in quantità. Il quotidiano di Copenaghen *Folkets Avis* (11.06.1912) lo definì “realizzato in maniera davvero brillante. I due creatori, [August] Blom e [Christian] Schrøder ... possono competere senza difficoltà con qualsiasi casa cinematografica straniera”.

Il film fu un successo internazionale e divenne a sua volta, in qualche misura, un termine di paragone. I critici lo accostarono senza indugio all’opera di Anthony Hope. Louis Reeves Harrison di *Moving Picture World* scrisse (21.09.1912): “Si tratta di un esempio della vasta e interessante categoria di film modellati su *The Prisoner of Zenda*, coinvolgenti per l’improbabilità ingegnosa e divertente; l’autore non irride la realtà, ma la pone in secondo piano rispetto al gioioso intrattenimento ... L’azione si svolge in uno di quegli immaginari staterelli balcanici situati, a quanto sembra, nei Carpazi o nelle vicinanze, il cui sovrano nominale è invariabilmente una graziosa principessa, ma che in realtà

Britain’s Bioscope reviewer (18.07.1912) was gushing in his praise: “This is a military melodrama of the very best sort, one of those stories which set out to be sensational, and which gradually work up a crescendo of intensity into a perfectly tremendous climax.” The film includes numerous plot elements typical of mythical Balkan kingdom narratives, including dynastic alliances, a despotic non-royal regent, an imprisoned princess, a daring rescue from the depths of a castle, and, of course, lots of fancy uniforms. The Copenhagen newspaper *Folkets Avis* (11.06.1912) called it “quite brilliantly made. The two creators, [August] Blom and [Christian] Schrøder ... can easily compete with any foreign film company.”

The film was an international success, becoming something of a touchstone in its own right. Critics were quick to compare it with Anthony Hope, such as *Moving Picture World’s* Louis Reeves Harrison (21.09.1912): “This is one of a large and interesting class of plays of the ‘Prisoner of Zenda’ type, whose charm resides in its ingenious and entertaining improbability, the author not despising truth but making it subsidiary to delightfulness... The scene is that of one of those imaginary sovereignties which are supposed to exist in or near the Carpathian mountains and invariably have for nominal ruler a lovely Princess, but are actually dominated by a

sono dominati da un despota militare nella persona di un cancelliere.” I costumi hanno in effetti un certo fantasioso stile balcanico, ma le riprese in esterni, tra cui le inquadrature del castello di Kronborg (lo shakespeariano Elsinore), sono inconfondibilmente danesi.

Vi sono però notevoli differenze tra *Den sorte Kansler* e i film sulla Ruritania di scuola angloamericana: essenziale fra tutti è l'assenza di un salvatore britannico o americano, che però non manca affatto nell'opera da cui è tratta la pellicola. L'affascinante genesi del film non è stata ancora narrata: la fonte è il romanzo *The Red Chancellor* di Sir William Magnay (1901), storia d'amore e di avventure dalla sgangherata scrittura e dai dialoghi ridicoli, in cui un inglese di elevata classe sociale viaggia “nell'Europa centro-orientale” per sfuggire alla malinconia che attanaglia i ricchi oziosi. Qui rimane coinvolto in svariati intrighi di corte che lo contrappongono al perfido cancelliere conte von Rallenstein (“di bruttezza quasi ripugnante”) e al suo seguito di bellimbusti. Il romanzo propugna l'idea che gli indigeni siano tutti inermi oppure complici, e che quindi per mettere le cose a posto sia necessario l'intervento di un buon inglese. Possiamo anche rilevare una sotterranea vena di antisemitismo e una certa paura della mancanza di virilità.

Il libro fu subito tradotto in molte lingue, ma la versione danese fu forse la più rapida: venne pubblicizzata nell'ottobre dello stesso anno (*Horsens Social-Demokrat*, 8 ottobre 1901). Particolare curioso, apparve dapprima a puntate, nell'aprile 1902, sulla rivista femminile *Damernes Blad*, spingendo la curatrice della rubrica femminile del *Jyllandsposten* (29.04.1902) a osservare “sarebbe difficile trovare qualcosa di ... altrettanto sanguinario!” Nel 1905 l'attore e regista Holger Rasmussen annunciò che stava lavorando a un adattamento teatrale del romanzo, intitolato *Den sorte Panter* (“La pantera nera”; nel romanzo il cancelliere è soprannominato “il giaguaro”) che, sembra, fu rappresentato per breve tempo al teatro Kasino di Rasmussen nel 1906, ma poi venne riproposto in un allestimento più sfarzoso nel 1912. Rasmussen apportò una serie di modifiche alla trama: tra l'altro l'eroe è americano e non inglese e l'ultima scena si svolge nel golfo di Napoli.

A questo punto la cronologia si fa incerta. A quanto sembra Rasmussen scoprì che il suo “buon amico” Christian Schrøder aveva segretamente adattato il romanzo per la Nordisk, suscitando un forte risentimento (*Kobenhavn*, 13.06.1912). A loro volta, Rasmussen e il suo collega Einar Zangenberg indussero la casa di produzione Kinografen a filmare la loro versione originale, con il cast del teatro Kasino, mantenendo il titolo *Den sorte Panter* (modificato talvolta in *Kansleren kaldet “Den sorte Panter”*). In giugno e luglio sui giornali gli annunci pubblicitari dei due film comparivano l'uno accanto all'altro, creando una confusione tale che il *Horsens Avis* (1.07.1912) stimò necessario spiegare che si trattava di due film differenti, tratti dalla stessa fonte, benché Schrøder e Rasmussen si fossero presi ampie (e differenti) libertà con il romanzo. La distribuzione più vasta fu indubbiamente registrata dal film della Nordisk, che nel 1914 adattò per il cinema un'altra delle elaboratissime storie d'amore silistiane di Sir William Magnay, *Count Zarka* (1914). – AMY SARGEANT, JAY WVEISSBERG

military despot in the person of a Chancellor.” While costumes do have a certain imaginative Balkan flair, exteriors, including shots of Kronborg Castle (Shakespeare's Elsinore), are unmistakably Danish.

There are, however, significant differences between Den sorte Kansler and the Anglo-American Ruritania school, most crucially the absence of a British or American rescuer. This was not the case with the source material, and the film's fascinating genesis has not hitherto been recounted. The source material is Sir William Magnay's 1901 novel The Red Chancellor, a scrappily written adventure-romance with risible dialogue, in which an upper-class Englishman travels “in east central Europe” to escape the malaise of the rich and idle. There he gets involved with various court intrigues, pitting him against the wicked Chancellor, Count von Rallenstein (“ugly almost to repulsiveness”) and his foppish henchmen. The novel pushes the idea that the locals are either helpless or conniving, requiring a proper Englishman to clear up all the nonsense. It also contains undercurrents of anti-Semitism and a fear of unmanliness.

The novel was soon translated into multiple languages, but perhaps nowhere as quickly as in Denmark, where it was publicized in October of the same year (Horsens Social-Demokrat, 08.10.1901). Curiously it first appeared in serialized form in April 1902 in the women's journal the Damernes Blad, prompting the women's columnist of the Jyllandsposten (29.04.1902) to remark, “you have to look hard to find anything so – bloodthirsty!” In 1905 the actor-director Holger Rasmussen announced he was adapting the novel into a play, called Den sorte Panter (“The Black Panther”; in the novel, the Chancellor's nickname is “the Jaguar”), which appears to have been briefly staged at Rasmussen's Kasino theatre in 1906 but then revived on a grander scale in April 1912. Rasmussen made a number of plot changes, including making the hero an American rather than an Englishman, and set the last scene on the Bay of Naples.

Now the timeline gets fuzzy. It seems that Rasmussen discovered his “good friend” Christian Schrøder had secretly adapted the novel for Nordisk, creating great resentment (Kobenhavn, 13.06.1912). In turn, Rasmussen and his colleague Einar Zangenberg got the Kinografen production company to film their original version, using the cast from the Kasino theatre and keeping the title Den sorte Panter (sometimes called Kansleren kaldet “Den sorte Panter”). Newspaper advertisements in June and July ran notices next to each other, creating enough confusion that the Horsens Avis (01.07.1912) felt it necessary to explain that they were two different films from the same source material, though Schrøder and Rasmussen took great, albeit divergent, liberties with the novel. Nordisk's film unquestionably had the greater distribution, and in 1914 the company turned another of Sir William Magnay's overwrought Ruritanian romances into a feature, Count Zarka (1914). – AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

SUI GRADINI DEL TRONO (*De Strijd om een Troon*) (*On the Steps of the Throne*) (IT 1912)

REGIA/DIR: Ubaldo Maria Del Colle. SCEN: Renzo Chiosso. CAST: Alberto A. Capozzi (*Wladimiro/Wladimir; Chichito*), Maria Gandini (*la principessa Olga*), Giovanni Enrico Vidali (*il reggente/the regent Backine*), Giovanni Ciusa (*Cirillo Sobieski/Sobiesky*), Orlando Ricci, [Mario Guaita-Ausonia]. PROD: Pasquali. V.C./CENSOR DATE: 16.11.1914. USCITA/REL: 12.1912. COPIA/COPY: 35mm, 1155,6 m., 61' (18 fps), imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

"Silistria è un gran paese di risorse per la cinematografia!" proclamò Pier de Castello in *La Vita Cinematografica* (10.1914), commentando *Il mistero di Silistria* della Pasquali (1914). Mentre nei paesi anglosassoni il nome tipico dei fiabeschi reami balcanici era Ruritania, in Italia, in Francia e certamente anche in altri paesi si usava Silistria o Silistrie. Nella medesima rivista, in un numero precedente dello stesso mese (07.10.1914, in una recensione di *Zirka*), un altro critico la definì "la terra promessa degli eroi cinematografici ... una specie di caserma nella quale risiede un re, un principe ereditario, dei grandi generali, capitani, ufficiali, pochi soldati, molte spie e qualche diplomatico ... Da qualche anno è divenuta la sede di tutti i furti di documenti, di tutti i segreti di Stato ... Quindi i drammi silistriani si seguono e si assomigliano; tutte le Case cinematografiche hanno raccontato parecchi dei fatti e fattacci che ivi succedono".

Non si può dire con certezza se *Sui gradini del trono* della Pasquali sia il primo film italiano ambientato in Silistria, ma di sicuro fu uno dei più influenti. La trama riprende una serie di elementi da *The Prisoner of Zenda*, pubblicato a puntate dal dicembre 1904 al gennaio 1905 nella collana "Il romanzo mensile" del *Corriere della Sera* (ma non si può escludere che fosse già stato pubblicato a puntate in Italia prima di allora). La Silistria è governata dal reggente Backine, in attesa che il principe ereditario Wladimiro diventi maggiorenne: qui occorre un notevole sforzo di immaginazione, poiché Alberto Capozzi, che in questa edizione delle *Giornate* ammiriamo anche in *Profanazione*, sembra alquanto più anziano dei suoi 26 anni. Per mantenere il potere Backine architetta un matrimonio tra la propria figlia Alexandra e il principe, ma Wladimiro è innamorato della principessa Olga. Viene ordita una trama per spedirlo per un anno a Parigi, in compagnia di Cirillo Sobieksi, scagnozzo di Backine, nell'intento di corrompere la moralità del principe.

"*Silistria is a great wellspring for cinema!*" proclaimed Pier de Castello in *La Vita Cinematografica* (10.1914), a propos Pasquali's 1914 *Il mistero di Silistria* (*The Mystery of Silistria*). Whereas in Anglo-Saxon countries Ruritania was the byword for mythical Balkan kingdoms, in Italy, France, and undoubtedly other nations, Silistria or Silistrie was used. In the same periodical earlier that month (07.10.1914, in a review of *Zirka*), another critic called it "the promised land of cinematic heroes... It is a kind of barracks in which resides a king, a crown prince, great generals, captains, officers, a few soldiers, many spies and a few diplomats... For the past few years it has become the home of all document thefts and all state secrets... Silistrian dramas follow and resemble each other, and all the film studios have recounted various deeds that happen there."

It's hard to know whether Pasquali's *Sui gradini del trono* was the first Italian film to be set in Silistria, though it was one of the most influential. The plot takes a number of elements from *The Prisoner of Zenda*, which was published in serialized form from December 1904 to January 1905 in the *Corriere della Sera*'s offshoot "Il romanzo mensile" (though it may well have been serialized in Italy before then). Silistria is ruled by a regent, Backine, until Crown Prince Wladimiro comes of age – a stretch of the imagination given that Alberto Capozzi, also seen in this edition of the *Giornate* in *Profanazione*, looks significantly older than his 26 years. Backine wants him to marry his daughter Alexandra so that he can continue to hold power, but Wladimiro is in love with Princess Olga. A plot is hatched to send him to Paris for a year, accompanied by Backine's henchman Cirillo Sobieksi, to corrupt the prince's morals.



Sui gradini del trono, 1912. Alberto A. Capozzi. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Mentre l'affascinante danzatrice Thaïs cerca di sedurre Wladimiro, Sobieski scopre che il ballerino spagnolo Chichito è un sosia del principe. Assieme a Thaïs, respinta da Wladimiro, Sobieski complotta per tendere un tranello all'erede al trono silistriano sostituendolo con Chichito, che giunto in Silistria si fingerà Wladimiro e sposerà Alexandra. La congiura fallisce allorché Olga comprende che qualcuno ha preso il posto del suo innamorato, e il fedele maestro di scherma del principe nota che sul braccio dell'uomo che afferma di essere il futuro re manca la cicatrice che contraddistingueva Wladimiro. Thaïs, attanagliata dal rimorso, aiuta il principe a fuggire poco prima dell'incoronazione e i complici della cospirazione vengono smascherati.

Sui gradini del trono fu scritto da Renzo Chiosso (1877-1949), sceneggiatore specializzato in storie silistrianne, cui si devono i copioni di *Il Romanzo di un Re* (Ambrosio, 1914), ambientato in Alidara; *La vita per il Re* (Pasquali, 1914), che si svolge in Oritza ("ovviamente un piccolo Stato balcanico", osservò *The Thanet Advertiser*, 17.04.1915); *La Regina Mezurka* (Pasquali, 1914) e *Il re dei pezzenti* (Eridiana, 1919), ambientati entrambi in Silistria (probabilmente egli partecipò anche a *Zirka*, vicenda silistriana prodotta dalla Pasquali, 1914). Forse tutto il tempo dedicato a immaginare reami mitici alimentò la sua fantasia, poiché in seguito egli divenne famoso come autore di romanzi di fantascienza. Secondo i miei calcoli tra il 1912 e il 1924 in Italia furono realizzati almeno 65 film ambientati in fiabeschi regni balcanici: un numero notevole, sebbene l'elenco sia probabilmente ancora incompleto. Le ragioni di tanto interesse sono varie; in primo luogo c'è la figura della regina Elena, la principessa montenegrina che nel 1896 sposò il principe ereditario Vittorio Emanuele e fu amata regina d'Italia dal 1900 al 1946. Si potrebbe affermare che le origini della regina contribuirono in qualche misura a rendere meno esotici i Balcani in Italia, permettendo però, al tempo stesso, che un vago concetto di quella regione, ispirato a Anthony Hope e alla sua scuola, diventasse lo scenario locale preferito per il brivido di avventura e regalità spesso desiderato da un pubblico ghiotto di vicende siffatte.

Con il suo turbine di Doppelgänger, duelli tra spadaccini, botole, inganni e trappole, *Sui gradini del trono* attinge abbondantemente al genere *Zenda*, cosa che non sfuggì ai critici. Osserva *The Kinematograph and Lantern Weekly* (09.01.1913): "L'azione di 'On the Steps of the Throne' ricorda irresistibilmente un romanzo di Anthony Hope. Come nei suoi libri, la vicenda è ambientata in un piccolo principato europeo e la sostituzione del vero principe con un sosia fa da sfondo a una trama densa di mirabolanti colpi di scena." Forse Chiosso fu influenzato anche da *Den sorte Kansler* della Nordisk, uscito in Italia con il titolo *Il cancelliere nero* nel settembre 1912, ossia pochi mesi prima di *Sui gradini del trono*; in effetti *The Kinetradogram* (08.01.1913) descrisse il film della Pasquali come "un esempio di quello che potremmo definire il genere 'Cancelliere nero'"; considerando lo smodato impiego, da parte del costumista, di uniformi di foggia stravagante, sempre munite della *czapka*, il tipico copricapo in uso nella cavalleria, è difficile non pensare alla battuta nel romanzo di Sir William Magnay *The Red Chancellor* (da cui fu tratto *Den sorte Kansler*), in cui il

While the bewitching dancer Thaïs aims to beguile Wladimiro, Sobieski discovers that the Spanish dancer Chichito is a dead ringer for the prince. Together with the spurned Thaïs they scheme to trap the Silistrian heir, replacing him with Chichito, who once in Silistria will pretend to be Wladimiro and marry Alexandra. The conspiracy fails when Olga realizes her lover has been replaced, and the prince's loyal fencing master notices that a scar on Wladimiro's arm is not on the man claiming to be the future king. Thaïs feels pangs of remorse and helps the prince escape just before the coronation, when the co-conspirators are exposed.

Sui gradini del trono was written by Renzo Chiosso (1877-1949), a screenwriter who specialized in Silistrian stories, penning *Il Romanzo di un Re* (Ambrosio, 1914), set in Alidara; *La vita per il Re* (Pasquali, 1914), set in Oritza ("obviously one of the smaller Balkan States," stated *The Thanet Advertiser*, 17.04.1915); *La Regina Mezurka* (Pasquali, 1914) and *Il re dei pezzenti* (Eridiana, 1919), both set in Silistria (he likely also was behind Pasquali's Silistrian *Zirka*, 1914). Perhaps all that time spent imagining mythical kingdoms nurtured his imagination, as later he became known for writing science-fiction novels.

By my calculation between 1912 and 1924 there were at least 65 films made in Italy set in mythical Balkan kingdoms, a significant number (though still likely incomplete). The reasons for this interest are varied, starting with Queen Elena, the Montenegrin princess who married the Italian crown prince, Vittorio Emanuele, in 1896 and became the much-loved queen of Italy from 1900 to 1946. It could be argued that the Queen's origins helped in some degree to de-exoticize the Balkans in Italy while still allowing a vague notion of the region, inspired by Anthony Hope and his ilk, to become the preferred locale when the thrill of adventure and royalty was wanted by a public hungry for such tales.

Sui gradini del trono borrows heavily from *Zenda* with its doppelgänger twist, fencing bouts, and trapdoor skullduggery, a fact that didn't go unnoticed by critics: *The Kinematograph and Lantern Weekly* (09.01.1913) remarked, "The action of 'On the Steps of the Throne' irresistibly reminds one of novels by Anthony Hope. As in his stories the action is set in a small European principality and the substitution of a double for a real prince forms the backgrounds of a story which provides a wealth of stirring incident..." It's also possible Chiosso was influenced by Nordisk's *Den sorte Kansler*, released in Italy as *Il cancelliere nero* in September 1912, just a few months before *Sui gradini del trono*; indeed, *The Kinetradogram* (08.01.1913) described the Pasquali film as "belonging to what we might term the 'Black Chancellor' class," and given the costume designer's profligate use of uniforms, with exaggerated designs based on cavalry headgear known as the *czapka*, it's hard not to recall the line in Sir William Magnay's novel *The Red Chancellor* (the basis for *Den sorte Kansler*), when the narrator refers to the cavalry's "theatrical accoutrements."



Sui gradini del trono, 1912. Poster di/by Giuseppe Boano. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

narratore si sofferma sul “teatrale equipaggiamento” della cavalleria. Uno dei critici di *La Vita Cinematografica* (15.01.1913) intuì con notevole preveggenza la funzione che questa prima ondata di avventure silistriane avrebbe assolto rispetto ai gusti del pubblico cinematografico: a suo parere *Sui gradini del trono* indicava una nuova direzione, “un orientamento che appagasse le odierne esigenze del pubblico, il quale oggi reclama soggetti di grande azione, e vuole essere incatenato dal succedersi di avvenimenti imprevisi, vivere di emozioni e di ansie, a costo di allontanarsi per un momento dalla visione reale delle cose”. Proprio come gli odierni film di supereroi, che riempiono le sale ma esasperano i critici, a un certo punto i soggetti silistriani vennero a noia a coloro che dovevano scriverne. Per Guido Landri (*La Vita Cinematografica*, 07.02.1915), “pare proprio che la Casa ‘Pasquali’ altro non abbia fra le mani, in questi tempi, che la terra di Silistria... come soggiorno preferito. Non potrebbe decidersi a cambiare residenza?!” È impossibile indicare con certezza la lunghezza originaria del film nella versione distribuita in Italia. Secondo Vittorio Martinelli sarebbe di 1.000 metri, ma si tratta di una stima approssimativa. La versione francese (intitolata *Sur les marches du trône*) era lunga 1.263 metri, e quella britannica 3.350 piedi; le notizie su quella statunitense oscillano fra i 3.000 e i 3.500 piedi. — JAY WEISSBERG

One of the critics for La Vita Cinematografica (15.01.1913) presciently understood the role this first wave of Silistran stories played for the filmgoing public, describing Sui gradini del trono as marking a new direction, “an orientation that would satisfy the present-day needs of the public, which today demands subjects of great action, and wants to be captivated by the succession of unexpected events, to live with emotions and thrills, at the cost of departing for a moment from reality...” Much like superhero movies of today, which fill cinemas but exacerbate critics, Silistran subjects grew wearying for those who had to write about them, such as Guido Landri (in La Vita Cinematografica, 07.02.1915): “it does seem that Pasquali has nothing else on its hands right now, as its favourite residence, but the land of Silistria. Couldn’t it just move house?!” It’s impossible to ascertain the original length of the film as distributed in Italy; Vittorio Martinelli gives it as 1,000 metres, but this is a rough figure. The French release (as Sur les marches du trône) was 1,263 metres, while in Britain it was 3,350 feet, and reports of the U.S. release vary between 3,000 and 3,500 feet. — JAY WEISSBERG

THE PRISONER OF ZENDA (US 1913)

REGIA/DIR: Edwin S. Porter. SCEN: Hugh Ford, dal romanzo *di/from the novel by* Anthony Hope e sulla pièce *di/and the play adaptation by* Edward Rose (NY première 04.09.1895, Lyceum Theatre). ASST DIR: Albert W. Hale. SCG/DES: Richard Murphy. MUS: Joseph Carl Breil. STUDIO MGR: Albert A. Kaufman. PUBLICITY: Ben P. Schulberg, Fred Jordan. CAST: James K. Hackett (Rudolf V/Rudolf Rassendyll), Beatrice Beckley (principessa/Princess Flavia), David Torrence (“Black Michael”, il duca di/Duke of Strelsau), Frazer Coulter (Colonel Sapt), C.R. Randall (Fritz Von Tarlenheim), Walter Hale (Rupert of Hentzau), Frank Shannon (Detchard), Minna Gale Haynes (Antoinette de Mauban), Charles Green (Johann), Tom Callahan (Josef), Sidney Barrington (Marshall Strakenetz), Walter Claton (cancelliere/Chancellor), H.G. Hebert [Henry G. Herbert] (Minister), Wilmer Dame (secondo ministro/Second Minister), George Neville (Lorenz Teppich), William H. Cone (Franz Teppich), A. Rudolph, Frank Stone, H. Hammill (cospiratori/Black Michael’s conspirators), Frank Young (Lord Topham), John E. Trevor (Cardinal), Irving Williams (maggioromo francese/French butler), [Evert Jansen Wendell, Frank E. Richards (comparsa/extras)]. PROD: Adolph Zukor, Daniel Frohman, Famous Players Film Co. DIST: States Rights. USCITA/REL: 18.02.1913 (Lyceum Theatre, New York). COPIA/COPY: DCP, 53’ (da/from 35mm, orig. l: 4,000 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Si deve a un giudice autorevole come Virginia Woolf l’osservazione che Anthony Hope “conosce il suo mestiere” (*Times Literary Supplement*, 20.09.1907); oggi va di moda svalutarne la cospicua produzione, ma è opportuno ricordare che egli conosceva veramente assai bene il suo mestiere e il suo pubblico. *The Prisoner of Zenda*, la cui prima edizione risale al 1894, è un lavoro relativamente precoce. Fu rapidamente tradotto in varie lingue, e generalmente apparve a puntate prima che in volume: in Francia, per esempio, uscì per la prima volta a puntate sul *Journal des Débats Politiques et Littéraires* con il titolo *Le Prisonnier de Zenda*, a partire dal 04.09.1895. Per una curiosa coincidenza, si tratta della stessa data in cui esordì il primo adattamento teatrale, firmato da Edward Rose e definito su *The Critic* (14.09.1895) “una delle più soddisfacenti versioni teatrali di un romanzo... mai realizzate”. L’impresario

No less a judge than Virginia Woolf remarked that Anthony Hope “knows his craft” (Times Literary Supplement, 20.09.1907), and while it’s fashionable these days to devalue his not insubstantial output, it’s worth remembering that, indeed, he knew his craft and public very well. The Prisoner of Zenda, first published in 1894, was a relatively early work and became a sensation, quickly translated into a flurry of languages and generally serialized before appearing in book form – for example, its initial French appearance, as Le Prisonnier de Zenda, was serialized beginning 04.09.1895 in the Journal des Débats Politiques et Littéraires. Curiously that’s the same date as the premiere of the first stage adaptation, by Edward Rose, described in The Critic (14.09.1895) as “one of the

americano Daniel Frohman cercò in un primo momento di acquistare i diritti direttamente da Hope, ma apprese che l'autore aveva già firmato con Rose, il quale, tuttavia, accettò da Frohman un'offerta di 75 dollari per il passaggio dei diritti. Questo fu forse l'affare migliore di tutta la carriera di Frohman: il dramma ebbe un successo enorme e fu rappresentato in tournée negli Stati Uniti per decenni, in particolare con James K. Hackett nel ruolo del protagonista. Quest'ultimo interpretò anche l'adattamento teatrale di *Rupert of Hentzau*, il romanzo scritto da Hope nel 1898 come seguito della prima opera. In Gran Bretagna, dopo la prima londinese (07.01.1896), *Zenda* divenne una miniera d'oro per l'attore e impresario George Alexander, che si concesse la soddisfazione di avere per tre volte il nome in cartellone. La produzione tornò in repertorio nel 1900 con *Rupert of Hentzau*, e un'altra volta nel 1909; il dramma andò ripetutamente in tournée nelle province nel corso degli anni, riscuotendo sempre grande successo.

Quando Adolph Zukor e la Famous Players si misero alla ricerca di produzioni di prestigio, *The Prisoner of Zenda* fu una scelta ovvia: nel 1912 la storia si era ormai radicata nella cultura popolare, e la presenza di Frohman come direttore esecutivo della società, oltre alla somma di 5.000 dollari, convinsero Hackett ad apparire dinanzi alle macchine da presa. Edwin S. Porter iniziò le riprese nel dicembre 1912, in uno studio allestito presso il vecchio arsenale del nono reggimento sulla 26a Strada a Manhattan (allora sede del 69° reggimento); le scene in esterni furono girate a The Palisades, la tenuta di campagna dell'industriale Joseph Leiter sul Potomac (come riferì il *Washington Times*, 03.01.1913). Secondo articoli comparsi all'epoca sulla stampa la troupe si sarebbe spostata in Florida per il resto delle riprese in esterni (*New York Times*, 22.12.1912), ma nel materiale filmato sopravvissuto pochi sono gli indizi che potrebbero giustificare la spesa di un viaggio in Florida per girare alcune scene; del resto né Zukor né Frohman lo menzionano nelle loro memorie. Considerato il carattere iperbolico della pubblicità, informazioni tanto improbabili non sono sorprendenti: per il numero di scene girate, ad esempio, si citarono cifre – certamente esagerate – oscillanti fra 84 e 110. Secondo la rivista *The Theatre* (05.1913) ogni scena sarebbe stata provata da sette a venticinque volte, e nel corteo dell'incoronazione sarebbero state impiegate 300 comparse, ma in nessuna delle scene di massa sembra di poterne contare più di 40.

Gli autori del film pensavano senza dubbio che gli spettatori conoscessero la fonte; le didascalie introducono ciascuna scena, ma presuppongono alcune conoscenze preliminari. Stufo di passare la sua vita al club, Rudolf Rassendyll si reca da Londra in Ruritania per assistere all'incoronazione di un suo lontano parente, il dissoluto Rodolfo V. Il cugino del re, "Michele il nero", ambisce al trono e concupisce la principessa Flavia, fidanzata di Rodolfo; ordisce pertanto un complotto per rapire il monarca. Il colonnello Sapt e Fritz von Tarlenheim, fedeli alla dinastia degli Elphberg, scoprono che Rassendyll è il perfetto sosia del re e convincono il leale inglese a fingersi il sovrano fino a quando quest'ultimo non riprenderà il suo legittimo ruolo.

Il film del 1913 non esprime un carattere specificamente balcanico, e benché lo stesso Hope non sia chiarissimo su questo punto e la lingua

most satisfactory stage versions of a novel...that has ever been made." The American impresario Daniel Frohman first tried to buy the rights directly from Hope but learned the author had already signed with Rose, who, however, accepted Frohman's offer of \$75 to take it over. This may have been the best deal of Frohman's career: the play was a huge hit and toured America for decades, most notably with star James K. Hackett, who also appeared in the stage adaptation of Hope's 1898 follow-up novel, *Rupert of Hentzau*. In Britain, *Zenda* became a goldmine for actor-manager George Alexander following its London premiere (07.01.1896), with Alexander indulging himself by way of triple billing. The production was revived in 1900 in repertory with *Rupert of Hentzau*, and again in 1909, and the play toured the provinces repeatedly over the years, always to great acclaim.

When Adolph Zukor and Famous Players were seeking prestige vehicles, *The Prisoner of Zenda* was an obvious choice: by 1912 the story had entered popular culture, and with Frohman as managing director of the company (and \$5,000), Hackett was convinced to appear before the cameras. Edwin S. Porter began shooting in December 1912 in a studio constructed in Manhattan's old Ninth Regiment Armory on 26th Street (by then the home of the 69th Regiment); outdoor scenes were filmed at industrialist Joseph Leiter's country estate The Palisades, on the Potomac (per the *Washington Times*, 03.01.1913). Articles of the time claimed the troupe went to Florida for remaining exteriors (*New York Times*, 22.12.1912), but there's little evidence in the surviving film material that would have necessitated the expense of a Florida shoot, and neither Zukor nor Frohman mention it in their memoirs. Given the hyperbolic publicity, such misleading information isn't surprising: it was reported that anywhere from 84 to 110 scenes were taken, which is certainly an embellishment. The magazine *The Theatre* (05.1913) claimed each scene was rehearsed between 7 and 25 times, and the Coronation parade contained 300 extras, when it's unlikely there are more than 40 in any of the crowd scenes.

The filmmakers expected their audience to know the source material, and while intertitles set up each scene, they rely on some foreknowledge. Bored with London club life, Rudolf Rassendyll journeys to Ruritania for the coronation of his very distant relative, the dissolute Rudolf V. "Black Michael," the king's cousin, covets the throne and Rudolf's fiancée Princess Flavia, so schemes to kidnap him; Colonel Sapt and Fritz von Tarlenheim, loyal to the Elphberg dynasty, discover that Rassendyll and the king look exactly alike, and convince the sporting Englishman to pretend to be the monarch until the real ruler can be restored to his rightful place.

The 1913 film doesn't feel especially Balkan in character, and although Hope himself isn't clear on this, and the language



The Prisoner of Zenda, 1913. Beatrice Beckley, James K. Hackett. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

della Ruritania sia il tedesco, nell'immaginario del pubblico *Zenda* era inesorabilmente legato all'universo balcanico. La convincente analisi di quest'importantissimo aspetto proposta da Vesna Goldsworthy nel suo *Inventing Ruritania* (2013) è una lettura essenziale, e vale la pena di citare il collegamento geografico che ella traccia fra la Ruritania e il genere gotico: "Nonostante le ovvie differenze rispetto alle storie d'amore e d'avventura ruritane, il gotico balcanico presuppone per i propri scenari il medesimo mondo preindustriale e feudale. I racconti

of Ruritania is German, the association in the public mind between Zenda and all things Balkan was inescapable. Vesna Goldsworthy's cogent exploration of this key point in *Inventing Ruritania* (2013) is essential reading, and her geographical linking of Ruritania with the Gothic is worth quoting: "In spite of its obvious differences from the Ruritanian romance, the Balkan Gothic ultimately relies on the existence of the same pre-industrial, feudal world for its settings. Hope's ...



The Prisoner of Zenda, 1913. James K. Hackett, C.R. Randall, John E. Trevor, Beatrice Beckley, David Torrence. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

ruritani ... di Hope dipendono dalla persistenza del principio monarchico, anche quando infiltrano nei circoli regali una variopinta schiera di sudditi britannici di origine non aristocratica". Anche la presenza di Doppelgänger trova un'eco nella narrativa gotica, ma Hope e i romantici a lui affini utilizzano quest'espedito narrativo nel quadro di vicende romantiche e avventurose. L'elemento chiave dei racconti di *Zenda*, e di questo film, è la concezione di ciò che un gentiluomo inglese fa, e di ciò che non fa: egli non tradisce la fiducia altrui, e se mente – come fa con la principessa Flavia quando afferma di essere il

Ruritanian yarns depend on the continuance of the monarchic principle, even as they infiltrate royal circles with a variety of British commoners." *The presence of doppelgängers also finds resonance in Gothic fiction, yet Hope and his brand of Romantics used the device in the service of adventure-love stories. Key to the Zenda tales, and to the present film, is an understanding of what an English gentleman does and does not do: he does not betray confidences, and if he lies, as he does to Princess Flavia when claiming to be the King, he does*

re – mente soltanto perché comportarsi altrimenti sarebbe ignobile. La cavalleria, pur essendo un concetto antiquato, rimane una parte cruciale del DNA di un modernissimo gentiluomo inglese, soprattutto di fronte ai suoi “meno civilizzati” vicini. Lo stile di recitazione teatrale di Hackett (leggermente più controllato di quello di David Torrence) intende comunicare precisamente questi concetti: non c'è un fossato tanto pericoloso da indurre Rassendyll a venir meno ai suoi doveri, nei confronti non solo di Flavia e dei propri amici, ma anche dell'idea della superiorità britannica.

La *mise-en-scène* di Porter merita un'analisi più approfondita di quella possibile in questa sede, e sono in corso ricerche sulla partitura di Joseph Carl Breil; Charles Musser e James Quinn hanno però studiato l'importanza del film per la Famous Players e il ruolo di rilievo che ebbe allora nelle controversie relative alla distribuzione basata sugli “states rights”. L'attuale versione restaurata del George Eastman Museum non è completa: altri elementi sono infatti conservati presso la Library of Congress e si sa, per esempio, che il film si conclude nel club londinese dove Rassendyll è ritornato dopo le sue avventure. Secondo *Variety* (04.04.1913) una proiezione all'American Roof di New York sarebbe durata 85 minuti, il che sembra un po' troppo.

AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

so only because it would be caddish to do otherwise. Chivalry, though an old-fashioned concept, remains a crucial part of the DNA of a very modern English gentleman, especially in the face of his “less civilized” neighbours. Hackett's theatrical performance style (slightly more restrained than David Torrence's) is precisely designed to convey these concepts: no moat is too perilous to dissuade Rassendyll from his duties not only to Flavia and his friends, but to the notion of British superiority.

Porter's *mise-en-scène* deserves more analysis than can be accorded here, and research into Joseph Carl Breil's score is ongoing, but Charles Musser and James Quinn have explored the film's importance for Famous Players and the prominence it played in the States Rights distribution battles of the era. The present restoration by the George Eastman Museum is not complete, as additional elements exist at the Library of Congress; it is known, for example, that the film ends back in Rassendyll's London club following his adventures. *Variety* (04.04.1913) reported that a screening at New York's American Roof lasted 85 minutes, although this seems exaggerated.

AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

HIS ROYAL SLYNESS (US 1920)

REGIA/DIR: Hal E. Roach. TITLES: H. M. [Harley Marquis] Walker. ASST DIR: Alfred J. Goulding. PHOTOG: Walter Lundin. CAST: Harold Lloyd (*The American boy*), Mildred Davis (*principessa/Princess Florelle*), Harry Pollard (*principe di/Prince of Roquefort*), Gus Leonard (*re/King Louis XIVIX&*), Noah Young (*conte/Count Nichola Throwe*), [Marie Mosquini (*Verona Vermuth*), Gaylord Lloyd (*Prince of Razzamatazz*), Helen Gilmore (*regina di/Queen of Thermosa*), Hazel Powell (*domestica di Verona/Verona's maid*), Joseph Hazelton (*cameriere di Roquefort/Roquefort's valet*), Marie Benson, Hal Berg, Sammy Brooks, William Gillespie, Max Hamburger, Estelle Harrison, Wally Howe, Mark Jones, Dee Lampton, Fred C. Newmeyer, John M. O'Brien, Robert Emmett O'Connor, Charles Stevenson]. PROD: Hal E. Roach, Rolin Film Company. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 8.02.1920. COPIA/COPY: DCP, 23'12"; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Charles Morrow, in “It's Good to be the King. Hollywood's Mythical Monarchies, Troubled Republics, and Crazy Kingdoms” (*A Companion to Film Comedy*, a cura di Andrew Horton e Joanna E. Rapf, 2012), spiega in poche parole perché i comici americani trovassero i soggetti sulla Ruritania così adatti alla parodia: “le ambientazioni immaginarie davano loro la libertà di metterle alla berlina senza alcun timore di offendere i sentimenti nazionalisti – o di compromettere gli incassi al botteghino – di nessun mercato estero”. Morrow avrebbe potuto aggiungere che l'onnipresenza del tema lo rendeva anche un facile bersaglio, specialmente nell'America repubblicana, dove le monarchie non dovrebbero essere prese sul serio (ma lo sono troppo spesso). *His Royal Slyness* di Hal Roach è ambientato nel “piccolo Regno di Thermosa, vicino all'isola di Roquefort e alla costa del Razzamatazz”. Il principe di Razzamatazz è inviato negli Stati Uniti per farsi un'educazione, ma è attratto dalla *femme fatale* Verona Vermuth ed è perciò recalcitrante all'idea di tornare a casa, dove la principessa Florelle di Thermosa deve scegliere se sposare lui oppure il principe

Charles Morrow, in “It's Good to be the King. Hollywood's Mythical Monarchies, Troubled Republics, and Crazy Kingdoms” (Andrew Horton, Joanna E. Rapf, eds., *A Companion to Film Comedy*, 2012), concisely explains why American comics found Ruritanian stories so ripe for parody: “make-believe settings allowed them the freedom to poke fun without fear of offending nationalist sentiments – or harming box office receipts – in any particular foreign market.” He could also have added that the theme's ubiquity made it an obvious target, especially for republican America, where monarchies aren't meant to be taken seriously (but so often are).

Hal Roach's *His Royal Slyness* is set in the “little Kingdom of Thermosa. Adjoining the Isle of Roquefort and the coast of Razzamatazz.” The Prince of Razzamatazz is sent to America to be educated, where he's enticed by vamp Verona Vermuth and consequently resists returning home for Princess Florelle of Thermosa to choose marriage between him or the Prince of



His Royal Snyess, 1920. Mildred Davis, Harold Lloyd; Harry Pollard, Noah Young, Mildred Davis, Harold Lloyd. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

di Roquefort. Spunta nel frattempo un sosia (è ovvio) nei panni di un venditore ambulante di libri – interpretato da Gaylord Lloyd, fratello del più celebre Harold – e la somiglianza è così perfetta che il principe manda il libraio a Thermosa in sua vece con la seguente battuta: “Non ti piacerebbe avere un lavoro fisso come principe... e sposare una vera principessa?” Ma il regno versa in cattive acque – la nobiltà è dissoluta, i contadini sono in rivolta, e il libraio si ritrova coinvolto in un’insurrezione bolscevica. I costumi di corte sono un assurdo miscuglio di stili Tudor, edoardiano e ruritaniano, mentre i rivoluzionari sono abbigliati come avrebbero potuto esserlo le loro controparti russe nello stesso anno.

His Royal Slynness è il quarto film nella nuova serie di cortometraggi con Harold Lloyd, pubblicizzati nella stampa dell’epoca come “le comiche da 100.000 dollari” in virtù del loro presunto budget (naturalmente era un’esagerazione). Le riprese devono essere state effettuate non più tardi di metà agosto 1919, poiché il film fu completato prima del terribile incidente del 24 agosto in cui l’attore perdette il pollice e l’indice della mano destra. Le recensioni furono per lo più entusiastiche: *Variety* (13.02.1920) definì il film “di gran lunga la migliore comica mai realizzata da Lloyd, tale da suscitare genuine, viscerali e irrefrenabili risate”; il critico del *New York Times* (09.05.1920), riferendosi a diversi titoli della serie, scrisse che “si è riso molto di più, e molto meglio, a Broadway di quanto non sarebbe mai accaduto altrimenti. Perché sono film divertenti”. Qualche esitazione fu espressa solo da *Photoplay* (aprile 1920): “Un’altra storia di regni immaginari... santo cielo, quando mai la finiranno?” – JAY WEISSBERG

Roquefort. A doppelgänger (of course) comes along in the shape of a travelling bookseller – played by Harold Lloyd’s brother Gaylord Lloyd – and the resemblance is so striking that the Prince sends the bookseller to Thermosa in his stead, with the line, “Wouldn’t you like a steady job as a Prince – and marry a real Princess?” The kingdom however isn’t in good shape – the nobles are dissolute, the peasants are revolting, and the bookseller gets caught up in a Bolshevik insurrection. Court costumes are a nonsensical grab-bag of Tudor, Edwardian, and Ruritanian styles, while the revolutionaries are dressed much like their Russian counterparts might have been in that very year.

His Royal Slynness was the fourth release in Lloyd’s new series, heavily promoted in the trade press as “\$100,000 two-reel comedies” due to the (exaggerated) amount of money put into each one. Filming had to have been no later than mid-August 1919, since it was completed before the horrific accident on 24 August that cost the star a thumb and forefinger. Reviews were largely glowing, with *Variety* (13.02.1920) calling it “by far the best comedy that has ever been put out with Lloyd, and it evoked genuine laughter, the kind that comes from within and is unrestrained,” while the *New York Times* critic, writing (09.05.1920) about several early entries in the series, remarked, “There has been more laughter and better laughter on Broadway because of them than there would have been otherwise. Because they are funny.” Only *Photoplay* (04.1920) had some hesitation: “This is another mythical kingdom story – my word, where will it ever end?” – JAY WEISSBERG

THREE WEEKS (GB: *The Romance of a Queen*) (US 1924)

REGIA/DIR: Alan Crosland. SCEN: Elinor Glyn. CONT: Carey Wilson. MONT/ED: June Mathis (“editorial director”). PHOTOG: John J. Mescall. SCG/DES: Cedric Gibbons. COST: Sophie Wachner. ASST DIR: Lynn Shores. CAST: Aileen Pringle (*la regina/The Queen*), Conrad Nagel (*Paul Verdayne*), John Sainpolis (*re/King Constantine II*), Stuart Holmes (*Petrovich*), Mitchell Lewis (*Vasilli*), Robert Cain (*Verchoff*), Nigel De Brulier (*Dmitry*), Dale Fuller (*Anna*), Claire De Lorez (*Mitze*), William Haines (*curato/Curate*), H. Reeves-Smith (*Sir Charles Verdayne*), Helen Dunbar (*Lady Henrietta*), Charles Green (*Tompson*), Joan Standing (*Isabella*), Alan Crosland, Jr. (*il giovane re di/the young King of Sardinia*), George Tustain (*capitano delle guardie/Captain of the Guards*), Dane Rudhyar (*granduca/Grand Duke Peter*). PROD: Abraham Lehr, Goldwyn Pictures Corporation. DIST: Goldwyn-Cosmopolitan. USCITA/REL: 10.02.1924. COPIA/COPY: DCP, 103 (da/from 35mm pos. con/with flash titles ENG; orig. l: 7,468 / 7,540 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona (da una copia digitale fornita dal Gosfilmofond, 2021 / made from digital material supplied by Gosfilmofond, 2021).

The Prisoner of Zenda fece sensazione dal punto di vista letterario, ma *Three Weeks* fece scandalo. Al romanzo di Elinor Glyn arrise una notorietà istantanea che si tradusse in milioni di copie vendute (e parliamo soltanto delle edizioni in lingua inglese). I critici conservatori lo bollarono come osceno, eppure tutti lo leggevano, soprattutto nelle classi sociali medie e più elevate; persino l’anarchica Emma Goldman, che esaltò il tono aperto e sincero con cui il romanzo descriveva il desiderio sessuale femminile, e lo definì “magnifico” (*St. Louis Post-Dispatch*, 1° novembre 1908). Anche il successo internazionale giunse rapidamente: la prima edizione italiana (nella traduzione di Adelaide

The Prisoner of Zenda was a literary sensation, but *Three Weeks* was sensational. The instant notoriety of Elinor Glyn’s novel meant it sold in the millions, and that’s just the English-language editions. Conservative critics labelled it obscene, and yet everyone, especially the middle and upper classes, was reading it, even anarchist Emma Goldman, who championed the novel’s openness about female sexual desire, calling it “magnificent”. (*St. Louis Post-Dispatch*, 01.11.1908) International success was also swift: the first Italian edition, translated by Adelaide Viarengo, appeared in 1909, while



Three Weeks, 1924. Alan Crosland, Elinor Glyn, Cedric Gibbons. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Viarengo), apparve nel 1909, e quelle in altre lingue furono ancor più precoci. Come mai tanto clamore? Perché Glyn, nella sua prosa magniloquente, aveva osato narrare la storia di una donna vittima di un matrimonio infelice, la regina di un paese balcanico chiamata soltanto "la Signora", che cerca e consuma una relazione con un inglese più giovane di lei. *Three Weeks* non fu il primo romanzo a introdurre il sesso in Ruritania, ma sicuramente segnò uno spartiacque tra gli

others came out even earlier. Why all the fuss? Because Glyn, in her purple prose, dared to tell a story about an unhappily married woman, the Queen of a Balkan nation known only as "the Lady," who pursues and consummates a relationship with a younger Englishman. Though Three Weeks wasn't the first novel to sexualize Ruritania, it most definitely marked a dividing line between those authors using the theme for



Three Weeks, 1924. Conrad Nagel, Aileen Pringle. (Museum of Modern Art, New York)

autori che utilizzavano il tema come spunto per spericolate avventure di cappa e spada o per fantasie geopolitiche, e quelli che ne spremevano appassionate storie d'amore.

Glyn riallacciava la genesi del romanzo al suo stesso infelice matrimonio, oltre che all'assassinio (perpetrato nel 1903) del re Alessandro I Obrenović e della regina Draga di Serbia: una miscela di mancato appagamento sessuale e di brutalità balcanica. Ella approfondì il tema

swashbuckling adventures or geopolitical fantasies, and those milking it for fervid romance.

Glyn traced the novel's genesis to her own unhappy marriage, as well as the 1903 assassination of King Aleksandar I Obrenović and Queen Draga of Serbia: sexual unfulfillment combined with Balkan brutality. She elaborated further on the Slavic nationality of her Queen: "That race possesses the passion



Three Weeks, 1924. Nigel De Brulier, Aileen Pringle, Conrad Nagel, Dale Fuller. (Museum of Modern Art, New York)

della nazionalità slava della sua regina: “Questa razza possiede, più di ogni altra, passione, intensità e capacità di deduzione psicologica” (*Grand Magazine*, marzo 1920). Pochi mesi dopo l'uscita del romanzo, Glyn stava già pensando a un adattamento teatrale interpretato da Alla Nazimova nel ruolo della sensuale regina e da John Barrymore in quello dell'inglese Paul Verdayne (*New York Times*, 15 dicembre 1907; Glyn affermò peraltro che l'idea era stata di Nazimova). Nel febbraio del 1908 James K. Hackett, famoso per *The Prisoner of Zenda*, acquistò i diritti mentre Glyn era in tournée negli Stati Uniti, e sulla stampa apparve la notizia che il dramma, prodotto da Hackett che stava

and the intensity and the capacity of psychological deduction more than any other.” (*Grand Magazine*, 03.1920) *Within months of publication, Glyn was thinking of a stage adaptation, in her mind starring Alla Nazimova as the sensual Queen and John Barrymore as the Englishman, Paul Verdayne* (*New York Times*, 15.12.1907; Glyn, however, claimed it was Nazimova's idea). *In February 1908, James K. Hackett of Prisoner of Zenda fame acquired the rights while Glyn was touring the States, and newspapers reported that the play, with Hackett producing and collaborating on the adaptation, would open in*

collaborando anche all'adattamento, avrebbe esordito a St. Louis in settembre; egli abbandonò tuttavia l'impresa quando la scrittrice si rifiutò di tagliare alcune scene con allusioni sessuali (*New York Times*, 22 agosto 1908). Poco prima la stessa Glyn aveva interpretato la regina in una rappresentazione unica a inviti svoltasi il 23 luglio all'Adelphi Theatre di Londra, dinanzi a un pubblico formato dalla crema dell'alta società (*The Queen*, 1° agosto 1908).

Le parodie furono immediate, a cominciare da *Too Weak* di Ellova Gryn (pseudonimo di Montague Charles Eliot, ottavo conte di St. Germans), 1907, e il vaudeville trovò abbondante materiale per la propria satira. Possiamo farci un'idea della platea di lettori del romanzo grazie a un articolo di *Variety* (22 agosto 1908), secondo il quale Tom Miner aveva interrotto le rappresentazioni del burlesque da lui dedicato (invero con scarso successo) a *Three Weeks* per ampliarlo e adattarlo al pubblico leggermente più sofisticato del vaudeville: "le scene *en travesti* erano sprecate per gli spettatori del burlesque, che non capivano assolutamente a cosa si riferissero". Nello stesso mese D.W. Griffith filmò la futura sposina di *Balked at the Altar* mentre legge eccitata il romanzo. Nei teatri di Londra andarono in scena due versioni: una variante appena dissimulata di G. Carlton Wallace intitolata *The Apple of Eden* (che esordì il 17 aprile 1912) e l'adattamento autorizzato di Roy Horniman *Three Weeks* (prima rappresentazione 12 luglio 1917). Il romanzo di Glyn ebbe anche due anonimi e malscritti sequel letterari, *One Day* (1909; girato da Hal Clarendon nel 1916), e *High Noon* (1910); la copia conservata presso l'Università della California a Berkeley, donata dalla Hearst Corporation, contiene la furibonda annotazione di Glyn "Questo libro non l'ho scritto io".

Il film che proiettiamo è uno dei più discussi ma meno rappresentati lungometraggi dell'epoca (gli hanno dedicato eccellenti analisi Vincent L. Barnett, Alexis Weedon, Annette Kuhn e Laura Horak). Si tratta del terzo adattamento cinematografico, dopo il film statunitense del 1914 diretto da Perry Vekroff per la Reliable Feature Film Corporation (conservato alla Library of Congress) e la versione ungherese di Márton Garas *Három hét* (proiettata alle Giornate nel 2005). Il vicepresidente della Goldwyn Abraham Lehr si batté duramente per ottenere i diritti, promettendo a Glyn un notevole controllo creativo, anche sul copione e sul cast: ne scaturirono forti tensioni con il regista Alan Crosland, ma anche con altri membri del cast e della troupe. Le scene di riempimento ambientate in Sardalia (paese natale della regina) sono probabilmente un'invenzione di Carey Wilson, cui è attribuita la continuità, ma forse vi contribuì anche June Mathis, indicata come "editorial director". Queste sequenze, gremite di orde di contadini in rivolta che si dirigono minacciose verso il palazzo in cui il dissoluto monarca si abbandona a orge alcoliche, fissano l'ambientazione in un territorio pseudobalcánico, anche grazie alle uniformi degli ufficiali e delle guardie. Nessuna di queste scene figura nel romanzo, benché il film del 1914 aggiunga un aneddoto, da cui apprendiamo che Paul è il figlio dell'assassinato re di Vesperia, portato clandestinamente in Inghilterra in tenera età (questo particolare sottotema è presente in molte storie ruritaniche: quest'anno lo troviamo in *Hans Kungl. Höghet shinglar*).

St. Louis in September, but he pulled out when she refused to eliminate suggestive scenes (*New York Times*, 22.08.1908). Shortly before then Glyn herself appeared as the Queen at a single invitation-only performance on 23 July at London's Adelphi Theatre, attended by a who's who of fashionable society (*The Queen*, 01.08.1908).

Parodies were immediate, beginning with *Too Weak* by Ellova Gryn (pseudonym of Montague Charles Eliot, 8th Earl of St. Germans), 1907, and vaudeville found much to satirize. We get some insight into the novel's readership from a notice in *Variety* (22.08.1908) reporting that Tom Miner withdrew his unsuccessful burlesque on *Three Weeks* to expand it for the slightly more sophisticated vaudeville public: "The travesty was lost upon burlesque audiences, who had no idea what it was about." That same month, D.W. Griffith filmed the bride-to-be in *Balked at the Altar* while reading the novel. The London stage saw two versions, a thinly disguised variation by G. Carlton Wallace called *The Apple of Eden* (opening 17.04.1912) and Roy Horniman's authorized *Three Weeks* (première 12.07.1917). There were also two dreadfully written anonymous "sequels", *One Day* (1909; filmed by Hal Clarendon in 1916), and *High Noon* (1910) – the copy at the University of California Berkeley, given by the Hearst Corporation, contains Glyn's angry inscription, "I did not write this book."

The film we're screening is one of the more discussed yet least viewed features of the era (sterling work has been done by Vincent L. Barnett, Alexis Weedon, Annette Kuhn, and Laura Horak). This was the third screen adaptation, following a 1914 U.S. film directed by Perry Vekroff for the Reliable Feature Film Corporation (at the Library of Congress) and a Hungarian version, *Három hét*, by Márton Garas (screened at the 2005 Giornate). Abraham Lehr, vice-president at Goldwyn, fought hard for the rights, promising Glyn significant creative control including script and casting, causing major tension with director Alan Crosland as well as other members of the cast and crew. Beefed-up scenes in the Queen's homeland of Sardalia are likely the invention of the man credited with the continuity, Carey Wilson, though they could also have received input from June Mathis, listed as "editorial director". These sequences, full of peasant mobs surging towards the palace where the debauched King engages in drunken orgies, fix the locale in pseudo-Balkan territory, as do the uniforms of the officers and guards. None of these scenes are in the novel, though the 1914 film also adds a backstory, making Paul the son of the murdered king of Vesperia, smuggled to England as a baby (that particular sub-theme runs through many Ruritanian stories, and can also be seen this year in *Hans Kungl. Höghet shinglar*). Alan Crosland's version settles down into Glyn territory



Three Weeks, 1924. Aileen Pringle, Conrad Nagel. (Museum of Modern Art, New York)

La versione di Alan Crosland riprende subito dopo i temi propri di Elinor Glyn, allorché Paul arriva in Svizzera ed è ammaliato dalla Signora. A giudizio dei critici dell'epoca fra i due protagonisti Aileen Pringle e Conrad Nagel la scintilla dell'attrazione reciproca era assai flebile (e a onor del vero Pringle detestava il suo partner), ma questo punto debole è compensato da molti altri fattori, non ultimo la torrida atmosfera di passione, intrisa di tutto ciò che non si poteva esprimere in una produzione hollywoodiana del 1924. La splendida fotografia di John J. Mescall fu assai elogiata, e le eccezionali scenografie di Cedric Gibbons – concepite come evocazioni minimaliste dei luoghi cosparsi di rose e pelli di tigre in cui si svolgono i segreti incontri dei due amanti – destarono un'ammirazione tale che una galleria d'arte di Los Angeles ne espose i disegni (*Motion Picture News*, 9 febbraio 1924). Benché il film non sia del tutto all'altezza della scandalosa reputazione della sua fonte, i guardiani della moralità ne furono oltraggiati: il quotidiano francese *Le Radical* (28 novembre 1924) segnalò che il Ku Klux Klan si era organizzato contro la proiezione a Hattiesburg, in Mississippi, costringendo il personale del cinema ad armarsi. Altrove il

shortly after, when Paul goes to Switzerland and is enraptured by the Lady. Critics at the time felt there wasn't enough spark between leads Aileen Pringle and Conrad Nagel, and, truth be told, Pringle loathed her co-star, but there are many other compensatory factors here, not least of which is the hot-house atmosphere, heavy with all that could not be fully expressed in a Hollywood production of 1924. John J. Mescall's beautiful camerawork received much praise, and Cedric Gibbons' stunning sets, designed as minimalist evocations of the couples' tiger skin and rose-strewn trysting places, were so striking that a Los Angeles gallery exhibited the drawings (Motion Picture News, 09.02.1924). Despite the film not quite living up to the scandalous reputation of its source material, guardians of morality were outraged: the French newspaper Le Radical (28.11.1924) reported that the Ku Klux Klan organized against the screening in Hattiesburg, Mississippi, forcing personnel at the cinema to arm themselves. Elsewhere it was banned, while in Britain



Three Weeks, 1924. Aileen Pringle, Conrad Nagel. (Coll. Joseph Yranski)

film fu vietato, e in Gran Bretagna il titolo stesso fu considerato così problematico che si decise di cambiarlo in *The Romance of a Queen*. In Italia il film non fu mai distribuito. – AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

La ricostruzione L'unica copia conosciuta di *Three Weeks* si trova al Gosfilmofond di Mosca; consta di un elemento praticamente completo, ancorché privo dei credits iniziali. I cartelli di inizio e fine parte sopravvissuti riportano il titolo dell'edizione inglese del film, *The Romance of a Queen*; le didascalie flash sono in inglese, tranne otto in tedesco. Nel 2020 la Cineteca del Friuli ha proposto al Gosfilmofond di ricostruire digitalmente il film utilizzando la sceneggiatura originale appartenente alla collezione M-G-M della Doheny Library, University of Southern California. Nell'estate del 2021 la Cineteca ha ricevuto dal Gosfilmofond i file DPX 4K del film. Da quando la Russia ha invaso l'Ucraina non ci sono stati più contatti con Mosca.

La Cineteca ha ricostruito i cartelli iniziali basandosi sulle produzioni Goldwyn dell'epoca e ha ricreato le didascalie e gli inserti mancanti in maniera chiaramente identificabile.

the title alone was still considered so problematic that it was renamed The Romance of a Queen. The film was never released in Italy. – AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

The reconstruction The only known print of *Three Weeks* exists at Gosfilmofond in Moscow, in a largely complete element with English as well as eight German flash titles whose surviving beginning and end-of-reel titles use the British release title *The Romance of a Queen*. The Cineteca del Friuli began negotiations with the archive in 2020 to reconstruct the film using an original continuity script housed at the M-G-M collection in the Doheny Library, University of Southern California. The Cineteca received a 4K DPX (Digital Picture Exchange) file in the summer of 2021, several months before the Russian invasion of Ukraine; since the war began, we have not had contact with the archive. The Cineteca has reconstructed the opening title based on Goldwyn productions of the period and has recreated missing intertitles and inserts in a clearly identifiable manner.

RUPERT OF HEE HAW (US 1924)

REGIA/DIR: Percy Pembroke. TITLES: H. M. [Harley Marquis] Walker. ASST DIR: Lloyd French, Freeman Rollins, [Clarence Hennecke, Leo McCarey]. PHOTOG: Frank Young. MONT/ED: T.J. Crizer. CAST: Stan Laurel (*il re/The King; Rudolph Razz*), James Finlayson (*Rupert of Hee Haw*), Mae Laurel (*principessa/Princess Minnie*), Billy Engle (*ufficiale piccolo/short officer*), Ena Gregory (*cameriera/Rupert's maid*), Sammy Brooks (*guardia piccola/little palace guard*), Pierre Couderc (*il duca di Aspirina/The Duke of Aspirin*), George Rowe (*il duca di/The Duke of Bromo*), "Tonnage" Martin Wolfkeil (*ufficiale pingue/rotund officer*), Mickey Daniels (*ragazzo che dà un calcio/ boy who kicks Rudolph*), Mary Kornman, Ernest "Sunshine Sammy" Morrison, Joe Cobb, Jackie Condon, Eddie Baker, Charles Lloyd, Jack Gavin, Irene Lentz (*Lady T. Pott Dome*), Pal (*il cane/the dog*), Jack Ackroyd, Al Forbes, Al Ochs, Gary Horton, Alita Cruze, Dick Gilbert, Johnny Downs]. PROD: Hal E. Roach Studios. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 08.06.1924. COPIA/COPY: DCP, 23'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Anthony Hope diede un seguito a *The Prisoner of Zenda* con *Rupert of Hentzau*, che apparve a puntate a partire dal dicembre 1897 (su *The Pall Mall Magazine*) e in volume l'anno successivo, quando lo stesso Hope lo adattò per il teatro, dapprima negli Stati Uniti per Daniel Frohman e l'interpretazione di James K. Hackett (prima rappresentazione il 21.11.1898), e poi nel Regno Unito (05.10.1899), con George Alexander impegnato ancora una volta nel doppio ruolo di Rassendyll e del re. La London Film Company produsse la prima versione cinematografica, che esordì nel marzo 1915, due sole settimane dopo *The Prisoner of Zenda* della stessa casa di produzione; entrambi i film furono diretti da George Loane Tucker e interpretati da Henry Ainley. Particolare curioso, nessuno studio statunitense si assicurò l'opzione per un adattamento di *Rupert* fino al 1923, l'anno della versione della Selznick Pictures diretta da Victor Heerman e interpretata da Bert Lytell; purtroppo tutti e tre questi film sono considerati perduti.

Grazie ai romanzi di Hope, i nomi Rudolph e Rupert si collegarono strettamente ai racconti ruritani; non sorprende quindi che Sir William Magnay, autore di *The Red Chancellor* (la fonte di *Den sorte Kansler* che figura nel nostro programma), abbia intitolato *Ruperta* uno dei suoi romanzi ambientati in principati fiabeschi, preannunciando con questa sola parola l'argomento dell'opera (che fu pubblicata a puntate con questo titolo nel luglio del 1904, ma divenne *A Prince of Lovers* quando apparve in volume l'anno successivo). Il genere invitava chiaramente alla parodia: un esempio è *A King and a Few Dukes* di Robert W. Chambers (1896), in cui un americano sposa la principessa, ma alla fine combina disastri ed è la famiglia regnante del mitico reame a rimettere le cose a posto. Trent'anni dopo Noël Coward si prese gioco della moda ruritana con *The Queen Was in the Parlour* (1926), che cita vari personaggi di Hope, tra cui Rupert.

Era facile realizzare parodie cinematografiche di questo tema che, si supponeva, era estremamente familiare agli spettatori. Ted Okuda e James L. Neibaur, in *Stan Without Ollie. The Stan Laurel Solo Films, 1917-1927* (2012) riconoscono quest'aspetto nell'analizzare *Rupert of Hee Haw*, uscito a un anno di distanza da *Rupert of Hentzau*, girato nel 1923: gli autori biasimano l'incomprensibile trama del cortometraggio, ma ammettono che "il pubblico cui era destinato conosceva senz'altro la vicenda e i personaggi originali, qui messi in discussione". *Rupert of Hee Haw* segue in maniera assai approssimativa il romanzo di Hope, benché Laurel interpreti sia il re ubriacone, sia il

Anthony Hope followed up *The Prisoner of Zenda* with *Rupert of Hentzau*, serialized beginning December 1897 (*The Pall Mall Magazine*) and appearing in book form the following year, when Hope himself adapted it for the stage, first in the U.S. for Daniel Frohman, starring James K. Hackett (opening 21.11.1898), and then in the UK (05.10.1899), with George Alexander again playing the double role of Rassendyll and the King. The London Film Company produced the earliest film version, which premiered in March 1915 just two weeks after the same company's *The Prisoner of Zenda*, both directed by George Loane Tucker and starring Henry Ainley. Curiously none of the U.S. studios optioned an adaptation of *Rupert* until Selznick Pictures' 1923 version directed by Victor Heerman starring Bert Lytell; sadly all three films are believed lost.

Thanks to Hope's novels, the names of Rudolph and Rupert became firmly associated with Ruritanian stories, so it's not surprising that Sir William Magnay, author of *The Red Chancellor* (the basis for *Den sorte Kansler* in our programme), named one of his mythical principality novels *Ruperta*, declaring by name alone what the subject would be (it was serialized under that title beginning in July 1904, but when published in book form the following year became *A Prince of Lovers*). Clearly the genre called for parodies, such as Robert W. Chambers' *A King and a Few Dukes* (1896), in which an American weds the Princess, though in the end it's the American who blunders everything and the mythical kingdom's royals who set things right. Thirty years later Noël Coward poked fun at the craze with *The Queen Was in the Parlour* (1926), which references several of Hope's characters, including Rupert.

Films could easily parody the topic because audiences were assumed to be overly-familiar with the theme. Ted Okuda and James L. Neibaur, in their *Stan Without Ollie. The Stan Laurel Solo Films, 1917-1927* (2012) recognize this when they discuss *Rupert of Hee Haw*, released one year after the 1923 *Rupert of Hentzau*: while the authors complain about the short's incomprehensible narrative, they admit "its target audience was no doubt familiar with the original plot and characters that are now being called into question." *Rupert of Hee Haw* barely follows the Hope novel, though it does have Laurel playing both

suo sosia Rudolph Razz. In questa iterazione comica la principessa Minnie invia al suo amante Rudolph una lettera compromettente che però viene intercettata ed egli deve recuperarla da Rupert. Il film è caratterizzato da una comicità slapstick più anarchica rispetto a *His Royal Slynness* o *Long Fliv the King*, come giustamente annota il *Moving Picture World* (07.06.1924): “Questo film si prende sistematicamente e amabilmente gioco dell’esasperato romanticismo di alcuni drammi di cappa e spada in costume e dovrebbe ripetere il successo delle precedenti parodie di Laurel, grazie all’abbondanza di didascalie e situazioni divertenti”.

Fate attenzione al personaggio di Lady T. Pott Dome: ne è interprete Irene Lentz, destinata a diventare famosa come la costumista Irene.

AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

the alcoholic King and his look-alike Rudolph Razz. In this comic iteration, Princess Minnie sends a compromising letter to her lover Rudolph, but it's intercepted and he has to get it back from Rupert. The film engages in more anarchic slapstick than either His Royal Slynness or Long Fliv the King, and was accurately reviewed in Moving Picture World (07.06.1924): “This film certainly pokes a lot of good-natured fun at the highly romantic type of swashbuckling costume drama and should duplicate the record of the previous Laurel burlesques, as there are a number of amusing sub-titles and situations.”

Don't fail to register the fleeting appearance of Lady T. Pott Dome, played by Irene Lentz, who would find far greater fame as the costume designer Irene. — AMY SARGEANT, JAY WEISSBERG

Norma Talmadge

GRAUSTARK (La principessa di Graustark) (US 1925)

REGIA/DIR: Dimitri Buchowetzki. SCEN/ADAPT: Frances Marion, [Lenore Coffee], dal romanzo di/from the novel by George Barr McCutcheon, *Graustark: The Story of a Love Behind a Throne* (1901). PHOTOG: Antonio Gaudio. SCG/DES: Cedric Gibbons, Richard Day. COST: Ethel T. Chaffin, [Alice O'Neill]. CAST: Norma Talmadge (*principessa/Princess Yetive*), Eugene O'Brien (*Grenfall Lorry*), Marc McDermott (*principe/Prince Gabriel*), Roy D'Arcy (*capitano/Captain Rudolph Dangloss*), Albert Gran (*conte/Count Halfont*), Lillian Lawrence (*contessa/Countess Halfont*), Michael Vavitch (*capitano/Captain Quinnox*), Frank Currier (*re/King Ferdinand*), Winter Hall (*ambasciatore americano/The American Ambassador*), Wanda Hawley (*contessa/Countess Dagmar*), [Martha Franklin (*cameriera/maid*), Lucille LeSueur [Joan Crawford] (*dama di corte/lady-in-waiting*), Maurice Talbot, Nola Luxford, Grant Withers (*soldato nella folla/soldier in crowd*)]. ASST DIR: William Cowan. PROD. SUPERVISOR: Irving Thalberg. PROD, DIST: First National. USCITA/REL: 06.09.1925 (Capitol Theatre, New York City). COPIA/COPY: DCP, 48' (da/from 35mm, incomp., rulli 1 e 3 mancanti/missing reels 1 and 3); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

Quando Norma Talmadge fece *Graustark*, il nome di quel mitico regno era familiare agli spettatori americani quanto la stessa Ruritania, tuttavia, a differenza di *Il prigioniero di Zenda* di Anthony Hope, la serie dei sei romanzi di George Barr McCutcheon era pressoché dimenticata. McCutcheon era indubbiamente più modesto come scrittore, ma il suo *Graustark* toccava una corda sensibile, poiché offriva agli americani proprio quello che non trovavano in Ruritania: il sogno di poter diventare anch'essi dei reali. Mentre *Zenda* e la sua innumerevole progenie dipingevano un antiquato e pittoresco mondo balcanico, in cui l'ingegno e il fair play britannici erano indispensabili per salvare oscure monarchie e assicurare la continuità di dinastie decadenti grazie a lignaggi autenticamente aristocratici, anche se non proprio di sangue reale, *Graustark* aveva un approccio più democratico e immaginava un mondo in cui degli americani potevano salvare questi turbolenti regni come i propri omologhi britannici, piegando tuttavia tradizioni secolari alla possibilità per una persona comune di sposarsi con un reale. Nelle opere di McCutcheon e nei successivi spin-off il capitalismo a stelle e strisce valeva tanto quanto una presenza nell'Almanacco di Gotha, e la serie tramutò il loro mediocre autore in uno degli scrittori più pagati dell'epoca.

McCutcheon non immaginava certo un esito simile quando riuscì finalmente a vendere il suo manoscritto, accettando 500 dollari in

When Norma Talmadge was making Graustark, that mythical kingdom's name was as familiar to American audiences as Ruritania itself, yet unlike Anthony Hope's The Prisoner of Zenda, George Barr McCutcheon's six-novel series has been all but forgotten. Though McCutcheon was unquestionably the weaker writer, his Graustark touched a major chord because it gave Americans what they missed in Ruritania: the fantasy that they too could become royalty. Where Zenda and its countless offspring presented a quaintly backward Balkan world in which British ingenuity and fair play were needed to save obscure monarchies and ensure the continuity of decadent dynasties through genuinely aristocratic if not exactly royal bloodlines, Graustark took a more democratic approach, concocting a world where Americans could save these fractious kingdoms just as well as their British counterparts, while also bending centuries of tradition by paving the way for commoners to marry into royalty. In McCutcheon's tales and their spin-offs, Stars-and-Stripes capitalism was every bit as good as an entry in the Almanach de Gotha, and the series turned the mediocre author into one of the highest-paid writers of his day. McCutcheon never imagined such a thing when he finally managed to sell his manuscript, accepting \$500 in cash for



Graustark, 1925. Joan Crawford, quando era nota come/then known as Lucille LeSueur.
(AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

contanti dall'editore H.S. Stone & Co. in cambio di tutti i diritti: per citare le sue parole, "l'autore non ha mai ricevuto alcuna royalty né per il libro, né per le riduzioni teatrali o cinematografiche". Pazienza: i sequel che scrisse, tra i quali *Beverly of Graustark* (la versione cinematografica del 1926, interpretata da Marion Davies, è stata proiettata alle Giornate 2019), gli fruttarono una fortuna. L'editore vendette i diritti cinematografici di *Graustark* nel 1913, e la versione della Essanay uscì nel 1915 (*Beverly of Graustark* della Klaw & Erlanger/Biograph, uscito nel maggio 1916, fu realizzato, a quanto sembra, prima del film della Essanay ma distribuito successivamente).

Il successo incoraggiò lo studio a mettere immediatamente in cantiere il quarto romanzo della serie, *The Prince of Graustark*; i successivi adattamenti per il cinema dovettero attendere il 1923, quando la Fox trasse dal terzo romanzo, *Truxton King*, il film interpretato da John Gilbert. La scelta di Norma Talmadge come protagonista di una versione aggiornata di *Graustark* – "una storia d'amore dei nostri giorni", secondo la pubblicità – fu una decisione indovinata, che consentì all'attrice di abbandonare i film in costume a favore di un allettante mix di glamour, verve e dramma, con il tipo di calore che la legava strettamente alla platea dei suoi ammiratori. Benché la sceneggiatura sia attribuita alla sola Frances Marion, vi partecipò anche Lenore Coffee (il cui marito William Cowan era l'aiuto regista); al romanzo fu apportata qualche modifica, ma in generale la trama è fedele al libro. Il nitrato sopravvissuto alla Library of Congress è incompleto: mancano i rulli 1 e 3 e i rulli 2 e 5 sono più brevi di quanto dovrebbero essere, per cui sono state inserite nuove didascalie per colmare le lacune narrative. I critici coevi elogiarono unanimi la sequenza iniziale del film, che ha luogo a Denver, Colorado, e dove vediamo Grenfall Lorry, americano ricco e spensierato, osservare furtivo una donna di grande bellezza che si trova nel treno accanto al suo. Vale la pena di citare la descrizione di questa scena, offerta da Mordaunt Hall sul *New York Times* (08.09.1925): "Ella è troppo riservata per flirtare, ma si vede che è interessata. Volge casualmente lo sguardo sulla superficie lucida della zuccheriera, vi scorge l'immagine riflessa di Lorry e l'ombra di un sorriso le illumina il volto. Non osa guardare nuovamente fuori dal finestrino, ma può guardare la zuccheriera."



Graustark, 1925. Wanda Hawley, Norma Talmadge, Marc McDermott.
(Wisconsin Center for Film & Theater Research)

all rights from publisher H.S. Stone & Co.; in his own words, "The author never received a penny in the shape of royalties from book, play or motion pictures." Never mind: the sequels he penned, including *Beverly of Graustark* (the 1926 filmed version with Marion Davies was screened in Pordenone in 2019), earned him a fortune. The film rights for *Graustark* were sold by the publisher in 1913, with Essanay releasing a version in 1915 (the Klaw & Erlanger/Biograph *Beverly of Graustark*, released in May 1916, appears to have been made before the Essanay film but distributed later). The subject's

success prompted the studio to immediately put the fourth novel in the series, *The Prince of Graustark*, into production, and then cinematic adaptations lay dormant until 1923, when the third novel, *Truxton King*, was filmed by Fox with John Gilbert. It was a clever decision to star Norma Talmadge in an updated version of *Graustark*, moving her away from period pictures – advertising pushed it as a "love-story of today" – and allowing an enticing mix of glamour, verve, and drama, with the kind of warmth that connected strongly with her fan base. Though Frances Marion is given sole writing credit, Lenore Coffee was also involved in the script (her husband William Cowan was the assistant director), and while certain changes were made to the novel, the plot generally sticks to the book. The surviving nitrate at the Library of Congress is incomplete: reels 1 and 3 are missing and reels 2 and 5 are shorter than they would have been, so newly created titles fill in plot gaps. Contemporary reviews all praised the film's opening in Denver, Colorado, when wealthy, footloose American Grenfall Lorry spies a beautiful woman in the next train. It's worth quoting Mordaunt Hall's description of the scene in the *New York Times* (08.09.1925): "She is too demure to flirt, but any man can appreciate that she is interested. She chances to look upon the well-polished sugar bowl, and therein observes Lorry's reflection, and then the suspicion of a smile lightens her countenance. She dare not look out of the window again, but she can look in the sugar bowl."



Graustark, 1925. Norma Talmadge, Eugene O'Brien. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

Lorry salta giù dal treno e raggiunge la donna misteriosa, che maliziosamente racconta all'ingenuo ammiratore di essere Miss Guggenslocker e di provenire dalla piccola nazione di Graustark. In realtà ella è la principessa Yetive, legittima erede al trono, arrivata in incognito negli Stati Uniti nella speranza di reperire finanziamenti per il suo paese sommerso dai debiti ed evitare così il matrimonio con il principe Gabriel di Axphain. Essendo figlia di un re, Yetive è ben consapevole che non deve innamorarsi di un americano, ma il fascino di Grenfall è irresistibile e una volta a New York è pronta a correre il rischio, senonché il padre la fa richiamare in patria. Lorry la segue, non troppo sicuro dell'esatta ubicazione di Graustark (nel romanzo, il suo amico commenta: "C'è qui un tale inferno di piccoli regni e principati che ci vorrebbe una vita intera per averli tutti ben chiari in testa"), e al suo arrivo apprende che Miss Guggenslocker è in realtà la principessa della corona. Il principe Gabriel cerca di sbarazzarsi dell'intruso servendosi del proprio scagnozzo Dangloss (un altro ruolo da malvagio



Graustark, 1925. Eugene O'Brien, Norma Talmadge, Dimitri Buchowetzki. (Coll. Joseph Yranski)

Lorry jumps trains and joins the mysterious woman, who impishly tells her gullible admirer that her name is Miss Guggenslocker, from the small country of Graustark. The truth is she's Princess Yetive, heir apparent to the throne, in the U.S. incognito in the hopes of finding backing for her debt-ridden country so she won't have to marry Prince Gabriel of Axphain. As the daughter of a king, Yetive knows she shouldn't fall in love with an American, but Grenfall's charms are irresistible, and once in New York she's ready to risk it, until her father sends word she's required back home. Lorry follows, unsure exactly where Graustark is – in the novel, his chum says, "There are so many infernal little kingdoms and principalities over here that it would take a lifetime to get 'em all straightened out in one's head" – and there learns that Miss Guggenslocker is really the crown princess. Prince Gabriel tries to get rid of him through his henchman Dangloss (another dastardly role for Roy D'Arcy),

per Roy D'Arcy), il quale simula il suo stesso assassinio per incolparne Lorry. Yetive aiuta il suo innamorato a fuggire; egli però scopre che Dangloss è vivo e lo riporta a Edelweiss, capitale di Graustark, per smascherare le perfide trame di Axphain. Re Ferdinando ricorda alla figlia che una principessa della casa reale non può sposare un americano, ma Yetive si appella al popolo che approva con entusiasmo la sua decisione di sposarsi per amore.

È un peccato che Dimitri Buchowetzki abbia diretto *Norma* soltanto in questo film, poiché ella risponde con vivacità alla sua regia e, soprattutto nelle scene iniziali, è un piacere vederla così disinvolta e giocosa. Il regista sfrutta con grande abilità le scenografie (fonti successive le attribuiscono a William Cameron Menzies, ma gli annunci pubblicitari indicano chiaramente come scenografi Cedric Gibbons e Richard Day), in particolare il giardino Art Déco, ove la cinepresa di Tony Gaudio fa un uso magistrale delle linee di fuga e dello spazio, contrapponendo interni a esterni. Il plauso della critica fu pressoché unanime e il film registrò incassi record al Capitol Theatre di New York. L'autobiografia di Lenore Coffee (1973) è l'unica fonte che segnala la presenza di Joan Crawford, nota ancora col nome di Lucille LeSueur, nel ruolo di una dama di corte: è strano che nessuno vi abbia mai prestato attenzione, ma l'attrice è chiaramente visibile in due scene, dapprima in una cappella alle spalle di Wanda Hawley e poi mentre sistema l'abito da sposa della protagonista.

Hollywood manifestò interesse per *Graustark* un'ultima volta nel 1937, quando Samuel Goldwyn affidò a ben 22 scrittori, tra cui Lillian Hellman, Samson Raphaelson, S.N. Behrman e Cecilia Ager, la stesura di una nuova sceneggiatura per un film di William Wyler con Merle Oberon, Gary Cooper e Sigrid Gurie. Non fu mai realizzato. — JAY WEISSBERG

who fakes his murder so it looks like Lorry is to blame. Yetive helps her lover escape, but he discovers that Dangloss is alive, and brings him back to Graustark's capital, Edelweiss, to reveal Axphain's perfidy. King Ferdinando reminds his daughter that a royal princess can't wed an American, but she appeals to the populace and they resoundingly support her decision to marry for love.

It's a pity Dimitri Buchowetzki only directed Norma in this one film, as she's alive to his touch, and especially in the earlier scenes she's delightfully relaxed and playful. The director makes excellent use of the sets – later sources credit William Cameron Menzies but ads clearly proclaim Cedric Gibbons and Richard Day as art directors – most notably the Art Deco garden, where Tony Gaudio's camera makes terrific use of sight lines and interior vs. exterior spaces. Reviews were nearly unanimous in their praise, and the film broke box-office records at New York's Capitol Theatre. Lenore Coffee's 1973 autobiography is the only source that mentions the appearance of Joan Crawford, still Lucille LeSueur, as a lady-in-waiting, and it's strange no one ever picked up on this, but Crawford is clearly visible in two scenes, once in a chapel behind Wanda Hawley, and later adjusting Talmadge's wedding gown.

The last time Hollywood expressed an interest in Graustark was in 1937, when Samuel Goldwyn employed no less than 22 writers, including Lillian Hellman, Samson Raphaelson, S.N. Behrman, and Cecilia Ager, to come up with a new script for a William Wyler picture starring Merle Oberon, Gary Cooper, and Sigrid Gurie. It was never made. — JAY WEISSBERG

LONG FLIV THE KING (US 1926)

REGIA/DIR.: LEO McCarey. SUPRV. DIR.: F. Richard Jones. SCEN.: Charles Alphin. TITLES: H.M. [Harley Marquis] Walker. ASST DIR.: H. W. Scott. PHOTOG: Floyd Jackman. MONT/ED: Richard Currier. CAST: Charley Chase (*Charles Chase*), Martha Sleeper (*principessa/Princess Helga of Thermosa*), Max Davidson (*"Warfield"*), Oliver Hardy (*Aide-de-camp*), Fred Malatesta (*primo ministro/Prime Minister Hamir of Uvocado*), [John Aasen (*lo spadaccino gigante/the giant swordsman*), Helen Gilmore (*dama di corte/Helga's lady-in-waiting*), Lon Poff, Sammy Brooks]. PROD: Hal Roach, Hal Roach Studios. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 13.06.1926. COPIA/COPY: DCP, 24'26"; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Non c'è da sorprendersi che il *Motion Picture News* del 12 dicembre 1926 abbia erroneamente ambientato l'azione di *Long Fliv the King* a Graustark invece che a Thermosa. Nel 1926 gli immaginari regni balcanici erano ormai diventati intercambiabili, e chi avrebbe mai notato che un recensore si era sbagliato di nazione? Hal Roach rivisita il paese di *His Royal Slynness* solo nominalmente in questa comica in due rulli con Charley Chase, plagiando un cruciale spunto narrativo da *Seven Chances* di Buster Keaton, uscito l'anno precedente: il Primo Ministro Hamir invia un telegramma alla principessa Helga di Thermosa, occupata a fare acquisti a New York, per informarla che suo zio, il re, è morto e che lei erediterà il trono a condizione di sposarsi entro ventiquattr'ore. Il suo piano è di convolare a nozze con lei in modo da diventare il nuovo re,

It should come as no surprise that Motion Picture News (12.06.1926) mistakenly sets the action of Long Fliv the King in Graustark instead of Thermosa. By 1926, mythical Balkan kingdoms had become interchangeable, and if a reviewer mixes up some place names, who would notice? Hal Roach revisits the country of His Royal Slynness in name only with this 2-reel Charley Chase comedy which filches a major plot point from Buster Keaton's Seven Chances, released the year before: Prime Minister Hamir telegrams Princess Helga of Thermosa, on a shopping trip in New York, informing her that her uncle the King has died and she's to inherit the throne provided she marries within 24 hours. His scheme is for them to wed so he can become king, but instead

ma la dama di compagnia di Helga le consiglia invece di sposare Charley Chase, giovane detenuto in attesa di essere impiccato il giorno dopo. Il matrimonio è celebrato in prigione, ma proprio mentre la principessa se ne sta andando Chase viene rilasciato dopo la confessione da parte del vero colpevole. Nel tentativo di raggiungere la sua sposa Chase ingaggia un faccendiere ebreo, interpretato dall'irresistibile Max Davidson, e i due si recano a Thermosa appena in tempo per l'incoronazione. Chase deve così affrontare le temibili doti di spadaccino dell'astuto primo ministro per poter rivendicare la sua legittima consorte; come in molte parodie del cinema americano, il film si conclude con gli sposi novelli che dicono addio alla tormentata monarchia. Wes D. Gehring è assai entusiasta del film nel suo libro *Leo McCarey: From Marx to McCarthy* (2004), sottolineando come McCarey abbia utilizzato più avanti gli stessi temi in *Let's Go Native* (1930) e *Duck Soup* (1933), ed è vero che Thermosa e Freedonia potrebbero in effetti essere nazioni contigue. Il titolo del film e un nome proprio richiedono qualche spiegazione per il pubblico di oggi: "fliv" era un termine gergale che indicava un fiasco totale o qualcosa di poco valore, e il gioco di parole fra "live" and "fliv" è chiaro anche se grammaticalmente scorretto. Il personaggio di Chase chiama Davidson "Warfield" quando i due si incontrano per la prima volta, ma anche questo è uno scherzo perché Davidson, di etnia evidentemente ebraica, non potrebbe mai avere un nome del genere, generalmente collegato a ricche personalità anglosassoni di estrazione protestante. Va notato che gli spettatori non ebbero comunque bisogno di farsi spiegare perché Davidson non potesse mangiare la bistecca di prosciutto che gli è stata presentata a tavola. — JAY WEISSBERG

Helga's lady-in-waiting suggests she marry Charles Chase, a "Convicted Youth" set to be hanged the next day. The marriage takes place in prison, but as the Princess drives off, Chase is released after receiving word that the true culprit has confessed. In a bid to catch up with his departing bride, he recruits a Jewish opportunist, played by the always-welcome Max Davidson, and the two journey to Thermosa just in time for the Coronation. There Chase has to survive the superior fencing skills of the wily Prime Minister before he can claim his lawful wife; like most American parodies, the film ends with the happy couple saying goodbye to the troublesome monarchy. Wes D. Gehring is especially enthusiastic about Long Fliv the King in his book *Leo McCarey: From Marx to McCarthy* (2004), pointing out how McCarey later used some of the themes in both *Let's Go Native* (1930) and *Duck Soup* (1933) – indeed, Thermosa and Freedonia might as well be neighboring nations. The title and a name require an explanation for modern audiences: "fliv" was a slang term denoting a failure or something cheap, and while it doesn't really work grammatically, the pun on "live" and "fliv" is clear. Chase's character calls Davidson "Warfield" when they first meet, but this too is a joke since the demonstrably Jewish Davidson would never have such a name, more connected to wealthy WASPs. It's worth noting that audiences did not need any explanation for why Davidson can't eat the ham steak presented before him. — JAY WEISSBERG

HANS KUNGL. HÖGHET SHINGLAR / MAJESTÄT SCHNEIDET BUBIKÖPFE [Sua Maestà il barbiere/His Majesty the Barber] (SE/DE 1928)

REGIA/DIR: Ragnar Hyltén-Cavallius. SCEN: Paul Merzbach. DID/TITLES: Charlie K. Roellinghoff. CARTELLI DID./INTERTITLE DES: Alva Lundin. PHOTOG: Axel Lindblom, Gustav A. Gustafson. SCG/DES: Victor Trivas, Vilhelm Bryde. MUS: Pasquale Perris (1928). ASST DIR: Willy Lehmann, Birger af Sandeberg. CAST: Hans Junkermann (*André Gregory, barbiere/barber*), Enrique Rivero (*Nickolo, suo nipote/his grandson*), Karin Swanström (*Sophie Svensson*), Brita Appelgren (*Astrid Svensson*), Maria Paudler (*Karin, la sua amica/Astrid's friend*), Julius Falkenstein (*Count Claës-Adam Edelstjerna*), Georg Blomstedt (*von Alyhr, ex ciambellano/former chamberlain*), Fritz Alberti (*General Kirwan, ex ministro delle finanze/former Minister of Finance*), [Friedrich Felix (*mendicante/the beggar*), Albert Steintrück, Curt Bois, Ernst Verebes, Sigurd Lohde, Olav Riégo, Gucken Cederborg, Weyler Hildebrand, Sture Lagerwall, Sigge Fürst, Geza L. Weiss, Luiz Bussoni]. PROD: Oscar Hemberg, AB Isepa (Stockholm), National-Film AG (Berlino). DIST: Filmindustri AB Skandias Filmbyrå (Stockholm), National-Film AG (Berlino). V.C./CENSOR DATE: 10.02.1928 (SE), 06.02.1928 (DE). USCITA/REL: 13.02.1928 (Röda Kvarn, Stockholm), 22.05.1928 (Tautenzien-Palast, Berlino). COPIA/COPY: 35mm, 2123 m. (orig. l: 2259 m.), 84' (22 fps); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Dopo aver completato gli studi universitari, Nickolo fa ritorno alla cittadina svedese dove il nonno André Gregory fa il barbiere. Anziché cercare una professione più prestigiosa, egli decide di lavorare nel salone del nonno, ove attira l'interesse delle ragazze del luogo, non solo per il suo aspetto da idolo delle matinée ma anche in quanto conoscitore dei più recenti stili di acconciatura, e in particolare dello shingle e della pettinatura a caschetto. Sophie Svensson, che ha inventato un

After completing his university studies, Nickolo returns to the small Swedish town where his grandfather André Gregory works as a barber. Rather than pursue a more elevated profession, he's determined to work in the hair salon, where he arouses the interests of the town's young women both by his matinee-idol looks and his knowledge of the latest hairstyles, specifically the shingle and the bob. Sophie Svensson, the inventor of a miraculous



Hans Kungl. Höghet shinglar / Majestät schneidet Bubiköpfe, 1928.
Brita Appelgren, Enrique Rivero, Maria Paudler. (Svenska Filminstitutet)



Hans Kungl. Höghet shinglar / Majestät schneidet Bubiköpfe, 1928.
Enrique Rivero, Brita Appelgren. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

miracoloso tonico per capelli brevettato, nutre snobistiche velleità di grandezza e aspira a un matrimonio aristocratico per la nipote Astrid; si angoscia pertanto per l'amore che sboccia tra la fanciulla e Nickolo, il cui passato, peraltro, non è quello che tutti immaginano. Il nonno del giovane riceve in segreto la visita di alcuni monarchici del paese di Tirania, che vorrebbero riportare sul trono la dinastia a suo tempo spodestata; trapela la voce che Nickolo non sia il nipote di un barbiere bensì il figlio dell'assassinato re di Tirania, condotto in Svezia da Gregory per guadagnare tempo prima di poter reclamare i diritti che gli spettano per nascita. Ma sarà proprio così?

La Ruritania sbarcò assai presto in Svezia: *The Prisoner of Zenda* apparve a puntate sui giornali svedesi, con il titolo *Fången i Zenda*, nel luglio 1894, soltanto tre mesi dopo la prima pubblicazione a puntate in Gran Bretagna, e la traduzione completa fu pubblicata successivamente nello stesso anno. Per quanto ci risulta, nessuno studio è stato dedicato all'impatto dell'opera sull'industria cinematografica del paese: la coproduzione svedese-tedesca *Hans Kungl. Höghet shinglar / Majestät schneidet Bubiköpfe* è una tardiva ripresa di alcuni dei temi classici, non sempre nello spirito della commedia. Non c'è un Doppelgänger, ma il film gioca con l'argomento dell'errore di identità e si conclude con un autentico colpo di scena (curiosamente rivelato nella recensione apparsa sul *Berliner Tageblatt* del 27.05.1928; bell'esempio di spoiler). Barbieri e mitici regni balcanici avevano già intrecciato le loro sorti nello sfortunato *King, Queen, Joker* di Sydney Chaplin (1921), che, come ha rilevato Frank Scheide, esercitò un'importante influenza su *The Great Dictator* di Charlie Chaplin. Particolare più cupo, il flashback

patented hair tonic, has snobbish delusions of grandeur and wants her granddaughter Astrid to make an aristocratic match, so she's troubled by Astrid's burgeoning romance with Nickolo, whose background isn't quite what everyone imagines. His grandfather is secretly visited by royalists from the country of Tirania who dream of seeing the once-abolished dynasty return to the throne, and it transpires that Nickolo isn't a barber's grandson but the child of the assassinated king of Tirania, brought to Sweden by Gregory to bide time before reclaiming his birthright. Or is he?

Ruritania came very early to Sweden: The Prisoner of Zenda appeared as Fången i Zenda in serialized form in Swedish newspapers in July 1894, just three months after the novel was first serialized in Great Britain, and the translation was published complete later that same year. To our knowledge no study has been done on its impact on the country's film industry, and the Swedish-German co-production Hans Kungl. Höghet shinglar / Majestät schneidet Bubiköpfe is a late riff on some of the classic themes, not always in a comedic vein. While there's no doppelgänger, the film does play with mistaken identity and contains a surprising twist at the end (oddly revealed in the Berliner Tageblatt's review of 27.05.1928; so much for spoilers). Barbers and mythical Balkan kingdoms earlier formed an association in Sydney Chaplin's ill-fated King, Queen, Joker (1921), which, as Frank Scheide has pointed out, was an important influence on Charlie Chaplin's The Great Dictator.

che, in *Hans Kungl. Höghet shinglar*, ci mostra l'assassinio del re nel palazzo vuole sicuramente rievocare la sanguinaria strage in cui nel 1903 perirono il re di Serbia, Alessandro I Obrenović e sua moglie, la regina Draga. Per la Svezia, in particolare, tutto ciò che riguardava le famiglie reali acquistò una risonanza speciale verso la fine degli anni Venti, quando vari rampolli della casa regnante raggiunsero un'età adatta al matrimonio e nel paese si moltiplicarono ansiose speculazioni su possibili fidanzamenti. Meno di un anno prima della realizzazione del film la principessa Astrid di Svezia sposò Leopoldo, principe ereditario del Belgio (ciò spiega probabilmente il nome scelto per la protagonista femminile del film).

Hans Kungl. Höghet shinglar è l'ultima di una serie di sette coproduzioni tedesco-svedesi realizzate dalla società Isepa alla fine degli anni Venti nel tentativo di internazionalizzare l'industria cinematografica svedese; le scene in esterni furono filmate in Svezia mentre il resto fu girato a Berlino. Le recensioni furono in gran parte positive, anche se il giornale svedese *Folkets Dagblad Politiken* (14.02.1928) scrisse "Questo film non è né carne né pesce. Una miscela di farsa americana e di commedia tedesca, di commedia isolana svedese e di opera viennese, con un pizzico di sparatorie americane". Quasi a riconoscere la natura ubiqua dei temi ruritani, le didascalie tedesche cambiarono il nome del paese da Tirania (balcanico ma neutro) a Schnorrkadien (all'incirca "paese degli scroconi"), e il critico del *Berliner Tageblatt*, evidentemente sazio di questo tipo di storie, lamentò: "Le cospirazioni in miniatura, dall'Illiria a Schnorrkadien, hanno avuto un numero sufficiente di parodie; è giunto il momento di parodiare le parodie." Il titolo provvisorio tedesco, *Romeo und Julia von heute* (Romeo e Giulietta di oggi) fu cambiato prima dell'uscita; per la proiezione all'Internationale Bonner Stummfilmtage del 2019 Stefan Drößler ha potuto utilizzare i documenti della censura tedesca per riprodurre le didascalie tedesche originali.

Come altre coproduzioni Isepa, *Hans Kungl. Höghet shinglar* può vantare un cast di divi internazionali, tra cui Julius Falkenstein (noto interprete di film di Lubitsch, Murnau e Lang), l'attrice-regista Karin Swanström e la giovanissima Brita Appelgren, appena sedicenne. Nel ruolo principale di Nickolo recita l'attore cileno Enrique Rivero (il cui vero cognome era Riveros, 1906-1954), definito in modo scarsamente verosimile il Valentino svedese; una poesia riprodotta nel programma svedese (e probabilmente scritta appositamente) raggiunge vette liriche: "Ho scordato gli occhi azzurri di Gösta Ekman / per il tuo fascino spagnolo e sudamericano." Egli girò tre film in Svezia prima di raggiungere maggior fama lavorando con Jean Renoir, Alberto Cavalcanti e soprattutto Jean Cocteau in *Le Sang d'un poète* (1932).

La copia Nel 1973 un duplicato negativo, ridotto al formato Academy, è stato ottenuto da un nitrato positivo; nello stesso anno la copia di proiezione è stata ricavata da questo negativo. A causa della decomposizione della fonte le scene d'apertura sono state copiate come fotogrammi singoli. La partitura originale scritta da Pasquale Perris per la versione tedesca distribuita nel 1928 non è stata rintracciata. — MAGNUS ROSBORN, JAY WEISSBERG, AMY SARGEANT

In a more serious vein, the flashback in Hans Kungl. Höghet shinglar showing the palace murder of the king is surely meant to recall the bloody assassination of King Alexander I Obrenović of Serbia and his wife Queen Draga in 1903. For Sweden in particular, royal themes had a special resonance in the late 1920s, when betrothal speculation gripped the nation as several members of the ruling house reached marriageable age. Less than a year before the shooting of the film, Princess Astrid of Sweden married Belgian's Crown Prince Leopold, a likely clue to the choice of name for the film's female lead.

Hans Kungl. Höghet shinglar was the last of seven Swedish-German co-productions made by the Isepa company in an attempt to internationalize the Swedish film industry in the late 1920s; outdoor scenes were shot in Sweden while the rest was made in Berlin. Reviews were mostly positive, though the critic for Sweden's Folkets Dagblad Politiken (14.02.1928) wrote, "This film is neither fish nor fowl. A mixture of American farce and German comedy, of Swedish archipelago comedy and Viennese opera with a touch of American gunplay." As if in recognition of the ubiquitous nature of Ruritanian themes, the German intertitles changed the country's name from the neutrally Balkan Tirania to Schnorrkadien (roughly "land of the scroungers"), and the Berliner Tageblatt reviewer, clearly tired of these types of stories, complained, "the miniature conspiracies from Illyria to Schnorrkadien are now sufficiently parodied; it is time to parody the parodies." The provisional German title Romeo und Julia von heute (Romeo and Juliet of Today) was changed before release; for the screening at the 2019 Bonn Stummfilmtage, Stefan Drößler was able to use the German censorship records to reproduce the original German intertitles.

As with other Isepa co-productions, Hans Kungl. Höghet shinglar features an international all-star cast, including Julius Falkenstein (known from films by Lubitsch, Murnau, and Lang), actress-director Karin Swanström, and the surprisingly young Brita Appelgren, all of 16. The main part of Nickolo was played by the Chilean actor Enrique Rivero (born Riveros, 1906-1954), incongruously touted as the Swedish Valentino; a poem reproduced – likely written for – the Swedish program booklet waxes lyrical: "I have forgotten Gösta Ekman's blue eyes, / for your South American-Spanish charm." He made three films in Sweden before finding greater fame working with Jean Renoir, Alberto Cavalcanti, and, most notably, Jean Cocteau in Le Sang d'un poète (1932).

The print *A duplicate negative, downsized to Academy ratio, was made from a nitrate print in 1973; the viewing print was struck from this negative the same year. Due to decomposition of the source material the opening scenes were copied as freeze frames. The original score by Pasquale Perris for the 1928 German release is untraced.*

MAGNUS ROSBORN, JAY WEISSBERG, AMY SARGEANT

THE RUNAWAY PRINCESS (Priscillas Fahrt ins Glück) (GB/DE 1929)

REGIA/DIR: Anthony Asquith. SCEN: Anthony Asquith, dal romanzo di/ from the novel by Elizabeth von Arnim, *The Princess Priscilla's Fortnight* (1905). ARTISTIC SUPV: Fritz Wendhausen. PHOTOG: Arpad Viragh, Henry Harris. SCG/DES: Ian Campbell-Gray, Hermann Warm. ASST DIR: Victor A. Peers. CAST: Mady Christians (*principessa/Princess Priscilla*), Paul Cavanagh (*il corteggiatore/the Suitor*), Norah Baring (*il falsario/the Forger*), Claude H. Beerbohm (*the Detective*), Fred Rains (*Fritzing*), Lewis Dayton (*Granduca/the Grand Duke*), Eveline Chipman (*contessa/Countess Distahl*), Anne Gray (*Anneliese*), Ronald Curtis (*Jones*), Ella Atherton (*Mary*), Randolph Thompson (*il truffatore/the Crook*). PROD: H. Bruce Woolfe, British Instructional Films (Welwyn) / Länder-Film (Berlin). DIST: Jury Metro-Goldwyn (GB), Terra-Filmverleih (DE). RIPRESE/FILMED: 1928 (studios: Terra, Berlin; Welwyn, GB). V.C./CENSOR DATE: 29.12.1928 (DE). TRADE SHOW: 15.03.1929 (GB). USCITA/REL: 08.1929 (London). COPIA/COPY: 35mm, 7,054 ft., 86' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

The Runaway Princess, che si ispira – più che esserne uno scrupoloso adattamento – al romanzo *The Princess Priscilla's Fortnight* (1905) di Elizabeth von Arnim, è una sintesi da manuale di temi e personaggi ruritani animati da uno spirito da commedia. Nel libro Von Arnim descrive brevemente il granducato di Lothen-Kunitz che si trova “nel meridione d'Europa”: “quella ridente regione di pianure feconde, colline ammantate di foreste e ampi fiumi. È uno dei primi luoghi ove la Primavera sosta giungendo dall'Italia; e il benedetto Autunno, scendendo da settentrione caldo di sole e carico di frutti, al suo arrivo vi indugia lento e maturo, recando cieli sereni e giornate senza vento quando da tempo gli abitanti di Sassonia e Prussia hanno dovuto accendere la stufa e togliere la pelliccia dall'armadio”.

Un'effimera versione teatrale, probabilmente assai più fedele all'originale, fu rappresentata a New York nel 1909, con il titolo *The Cottage in the Air*, nell'adattamento di Edward Knoblauch (Knoblock; famoso soprattutto come drammaturgo per il suo *Kismet*). Il testo fu trasformato da Anthony Asquith per la sua coproduzione anglo-tedesca (1929) in cui Guglielmina Maria Alessandra Vittoria, principessa di Lothen-Kunitz, granduchessa di Gerstein (eccetera, eccetera), conosciuta dagli amici come Priscilla, celebra il ventunesimo compleanno circondata da cortigiani ossequiosi e servita da valletti abbigliati in uniformi ornate da piume e alamari. Ma Priscilla è stanca della vita lussuosa e indolente che trascina in un castello fiabesco. Quando i genitori la informano che è stato combinato il suo matrimonio con il principe ereditario di Savonia, ella decide di fuggire: “Non sposerei un principe per nulla al mondo”.

I membri delle famiglie reali ruritane vivono spesso nella speranza - di solito illusoria - di una vita normale (si veda per esempio l'adattamento di *The Queen Was in the Parlour* di Noël Coward firmato da Graham Cutts nel 1927). Sperando di poter viaggiare in incognito, stratagemma che si rivela essenziale anche in *Three Weeks e Graustark*, per spostarsi in treno attraverso il continente Priscilla indossa un velo e simula una malattia infettiva, mentre la stampa comunica che la principessa è “indisposta”. Il fascino esercitato dalle famiglie reali sui media rimane una costante nei decenni: in *The Vagabond Queen* di Géza von Bolváry (1929), interpretato da Betty Balfour e proiettato alle Giornate nel 2002, un numero di *The Balkan Times* segnala la scomparsa della principessa Zonia, futura “regina di Bolonia e di tutte le Bolonie”, “della casa reale dei Forseasburgo”, che, come Priscilla, fugge a Londra.

Inspired by – rather than scrupulously adapted from – Elizabeth von Arnim's novel The Princess Priscilla's Fortnight (1905), The Runaway Princess provides a textbook compendium of Ruritanian themes and characters in comedic mode. In the book, Von Arnim sketchily describes the Grand Duchy of Lothen-Kunitz as lying “in the south of Europe”: “that smiling region of fruitful plains, forest-clothed hills, and broad rivers. It is one of the first places Spring stops at on her way up from Italy; and Autumn, coming down from the north sunburnt, fruit-laden, and blest, goes slowly when she reaches it, lingering there with her serenity and ripeness, her calm skies and her windless days long after the Saxons and Prussians have lit their stoves and got out their furs.”

A short-lived stage version, likely far closer to the original, was performed in New York in 1909, adapted by Edward Knoblauch (Knoblock; most famous as the playwright of Kismet) and retitled The Cottage in the Air. The vehicle was transformed by Anthony Asquith for his 1929 Anglo-German co-production, in which Wilhelmina Marie Alexandra Victoria, Princess of Lothen-Kunitz, Grand Duchess of Gerstein (etc., etc.), known to her friends as Priscilla, celebrates her 21st birthday surrounded by obsequious courtiers and served by flunkies in elaborately braided and plumed uniforms. But Priscilla is bored with her life of luxurious indolence in a fairy-tale castle. When her parents inform her that a marriage has been arranged with the Crown Prince of Savonia, she decides to flee: “I wouldn't marry a Prince for anybody.”

Ruritanian royals often live in the usually false hope of ordinariness (see Graham Cutts' 1927 adaptation of Noël Coward's The Queen Was in the Parlour). Hoping to travel incognito, a device also key to Three Weeks and Graustark, Priscilla dons a veil for her train journey across the Continent and feigns an infectious illness while newspapers report that the Princess is “indisposed”. Media fascination with royals remains a constant no matter which decade: in Géza von Bolváry's The Vagabond Queen (1929), starring Betty Balfour, screened at the Giornate in 2002, a copy of The Balkan Times reports the disappearance of Princess Zonia, future “Queen of Bolonia and all the Bolonies”, “of the royal house of Perhapsburgs”, who,



The Runaway Princess, 1929. Mady Christians. (British Film Institute, London)

Abituata a ricevere un ricco assegno per il suo guardaroba, la principessa sembra inizialmente impreparata ad affrontare le sfide che la vita propone ai cittadini comuni, giacché le sono più familiari il caviale e lo champagne che le uova strapazzate. Esaurita la riserva di denaro contante, Priscilla annuncia l'intenzione di cercare lavoro e fa domanda per un posto da segretaria: "è gradita la conoscenza delle lingue straniere" avverte l'annuncio (l'ottima conoscenza di molte lingue è di solito una tipica caratteristica dei membri di famiglie reali: nell'adattamento cinematografico – realizzato nel 1921 – del lavoro teatrale di Channing Pollock *Such a Little Queen* (1909) Anna Vittoria di Gzbfernigambia parla correntemente sette lingue tra cui, presumibilmente, lo gzbfer-nigambiano). Dopo uno sfortunato tentativo di intraprendere la carriera di modella, ostacolata dalla mancanza di referenze, Priscilla trova finalmente lavoro: deve consegnare cappelliere, cosa che dà modo di escogitare nuove situazioni comiche a spese della principessa.

like Priscilla, escapes to London.

The Princess, accustomed to lavish wardrobe allowances, initially appears ill-equipped for the challenges of ordinary citizenship, being more acquainted with caviar and champagne than scrambled eggs. Her supply of ready cash exhausted, she announces an intention to find a job and applies for secretarial work: "foreign languages useful" reads the advertisement. (Fluency in multiple languages tends to go hand-in-hand with royalty, such as in the 1921 film adaptation of Channing Pollock's 1909 play *Such a Little Queen*, in which Anne Victoria of Gzbfernigambia is adept at seven languages, including, presumably, Gzbfernigambian.) After an unsuccessful stint as a model and impeded by her lack of references, Priscilla takes a job delivering hatboxes – a further opportunity for levelling slapstick at the Princess's expense.

Come *The Queen Was in the Parlour* di Cutts, *The Runaway Princess* fu una coproduzione internazionale, girata soprattutto a Berlino, anche se una parte della lavorazione avvenne, sembra, presso i nuovi studio della British Instructional a Welwyn nello Hertfordshire; i critici dell'epoca, inoltre, elogiarono l'utilizzo, da parte di Asquith, di popolari attrazioni turistiche londinesi (come la Torre di Londra, il Savoy, le luci di Piccadilly) per segnalare l'ambientazione del film. Benché molte fonti secondarie indichino Fritz Wendhausen come coregista, le riviste coeve di lingua tedesca gli attribuiscono invece la *künstlerische Oberleitung* (supervisione artistica). Per Wendhausen la Ruritania era un tema familiare: egli aveva infatti diretto Mady Christians in *Eine Frau von Format* (1928), interpretato anche da Diana Karenne, nota per le sue apparizioni negli adattamenti, realizzati nel 1916 e nel 1920, del romanzo di Anthony Hope *Sophy of Kravonia* (1906). Paul Cavanagh, che qui vediamo in uno dei suoi primi ruoli, fece ritorno a un mitico regno balcanico nell'era del sonoro, interpretando il principe Keri di Zalgar nell'adattamento di *The Queen Was in the Parlour* intitolato *Tonight Is Ours* (1933). – AMY SARGEANT

The Runaway Princess, like Cutts' The Queen Was in the Parlour, was an international co-production, largely shot in Berlin though work was reportedly also done at the new British Instructional studios at Welwyn in Hertfordshire, and Asquith's use of popular London tourist attractions to establish location, such as the Tower of London, the Savoy, the lights of Piccadilly, etc., were approvingly noted by critics of the time. Though many secondary sources list Fritz Wendhausen as co-director, contemporary German-language periodicals credit him with künstlerische Oberleitung (artistic supervision). Wendhausen was no stranger to Ruritania, having directed Mady Christians in Eine Frau von Format (1928), which co-starred Diana Karenne, known for appearances in the 1916 and 1920 adaptations of Anthony Hope's 1906 novel Sophy of Kravonia. Paul Cavanagh, seen here in an early role, returned to a mythical Balkan kingdom in the sound era when he appeared as Prince Keri of Zalgar in the 1933 adaptation of The Queen Was in the Parlour, retitled Tonight Is Ours. – AMY SARGEANT

Cinegiornali / Newsreels

SVEČANOSTI PRILIKOM PREDAJE STARIH I PRIJEMA NOVIH ZASTAVA NA BANJICI 9. JULA [Cerimonie a Banjica: il passaggio dalle vecchie alle nuove bandiere, 9 luglio / Ceremonies at Banjica: The Transfer of Old Flags to New, 9 July] (Serbia, 1911, 1912)

REGIA/DIR: Louis de Béery. PROD: Svetozar Botorić. RIPRESE/FILMED: 09.07.1911. USCITA/REL: Pt. I, 20.07.1911; Pt. II, 19.03.1912 (Grand Bioskop, Beograd). COPIA/COPY: DCP, 15'22" (da/from 35mm); did./titles: SRP. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Digitalizzazione di materiale nitrato appartenente alla collezione Ignaz Reinthaler del Filmarchiv Austria. / Digitized from nitrate material in the Ignaz Reinthaler Collection, Filmarchiv Austria.

Questo film, che mostra un'elaborata cerimonia militare concepita per instaurare un nesso tra la dinastia dei Karadjordjevic, le guerre serbo-ottomane e l'indipendenza della nazione, è un documento importante per la storia serba ma anche una testimonianza preziosa sulle produzioni cinematografiche dell'epoca; vediamo infatti al lavoro gli operatori e il produttore della pellicola, Svetozar Botorić. In una prospettiva ruritana, tuttavia, lo abbiamo incluso per attirare l'attenzione su re Pietro I (1844-1921), un monarca che palesemente utilizzava il cinema come strumento per legittimare la sua permanenza sul trono.

Per gran parte del XIX secolo la Serbia era stata retta dalla dinastia degli Obrenović, dapprima nominalmente nell'ambito dell'impero ottomano e poi con il titolo di re dopo la piena indipendenza del paese, raggiunta nel 1878. Ma l'11 giugno 1903 re Alessandro I Obrenović e sua moglie, l'odiata regina Draga, caddero vittime di un colpo di stato organizzato da ufficiali dell'esercito che si introdussero nel palazzo a notte fonda e inseguirono la coppia reale fino a una stanza segreta, dove i due coniugi furono scoperti e abbattuti a colpi d'arma da

This is an important film for Serbian history, showing an elaborate military ceremony designed to link the Karadjordjevic dynasty with the Serbian-Ottoman Wars and the nation's independence, but it's also a precious record of filmmaking at that time, in which we see camera operators and the film's producer, Svetozar Botorić. For the purposes of Ruritania, however, it's included to draw attention to King Peter I (1844-1921), a ruler who demonstrably used cinema as a means towards legitimizing his place on the throne.

For much of the 19th century, Serbia was ruled by the Obrenović dynasty, first nominally under the Ottoman Empire and subsequently as kings following full independence in 1878. Then on 11 June 1903, King Aleksandar I Obrenović and his deeply unpopular wife Queen Draga fell victims to a coup organized by army officers who infiltrated the palace late at night, chasing the royal couple into a secret chamber where they were discovered and shot before their naked, mutilated bodies were defenestrated. The brutal deed sent shockwaves

fuoco; i loro corpi nudi e mutilati furono poi gettati dalle finestre. Il brutale delitto sconvolse il mondo e relegò la Serbia – insieme al nuovo re Pietro I Karadjordjevic – nella condizione di paria. La Pathé riprese la vicenda nello stesso anno con il film *Assassinat de la famille royale de Serbie* (presumibilmente perduto), diretto da Lucien Noguét; nel 1905 Theodore Kremer ne trasse il lavoro teatrale *Queen of the Convicts or, From Farmhouse to Throne*. In seguito innumerevoli racconti e film ruritani sfruttarono queste cupe immagini: ne troviamo variazioni in *Three Weeks* e *Hans Kungl. Höghet shinglar*.

Quale membro più anziano della dinastia rivale, Pietro era vissuto in esilio e aveva ricevuto un'istruzione liberale a Ginevra e Parigi. Tradusse in serbo *On Liberty* di John Stuart Mill, combatté nella guerra franco-prussiana e contro gli ottomani e infine si trasferì in Montenegro, ove sposò la principessa Zorka, figlia maggiore di Nicola, allora principe di quel paese. In che misura egli fosse coinvolto nell'assassinio del rivale è ancora oggetto di discussione, ma la sua incoronazione fu ampiamente boicottata dalle potenze mondiali e solo i successi che ottenne nel corso delle guerre balcaniche e – punto cruciale – della prima guerra mondiale spostarono decisamente le simpatie internazionali a suo favore. Si consiglia agli interessati di consultare il numero speciale di *La Renaissance* intitolato “L'Hommage à la Serbie” (22.01.1916), in cui una schiera di eminenti personaggi, da Raymond Poincaré a Robert de Montesquiou e Paul Signac, celebra i risultati ottenuti da Pietro. – JAY WEISSBERG

throughout the world and made Serbia, and its new king Peter I Karadjordjevic, a pariah. Pathé responded the same year with Assassinat de la famille royale de Serbie (believed lost), directed by Lucien Noguét; in 1905 Theodore Kremer dramatized the story for the stage in Queen of the Convicts or, From Farmhouse to Throne. Countless Ruritanian stories and films subsequently mined these dark images, variations of which turn up in Three Weeks and Hans Kungl. Höghet shinglar.

As the eldest son of the rival dynasty, Peter had been living in exile, receiving a liberal education in Geneva and Paris. He translated John Stuart Mill's On Liberty into Serbian, and fought in the Franco-Prussian War and against the Ottomans before moving to Montenegro, where he married Princess Zorka, eldest daughter of then-prince Nikola. How involved he was in his rival's assassination is still debated, but his coronation was largely boycotted by world powers, and only his successes during the Balkan Wars and, crucially, World War I, shifted international sympathies very much in his direction. Those interested should consult the special number of La Renaissance devoted to “L'Hommage à la Serbie” (22.01.1916), where a range of prominent figures from Raymond Poincaré to Robert de Montesquiou and Paul Signac celebrate Peter's achievements. – JAY WEISSBERG

TRKE NA BANJICI [Le corse di Banjica / Races at Banjica] (Serbia 1912)

REGIA/DIR: Louis de Béery. PROD: Svetozar Botorić. RIPRESE/FILMED: 08.1911. USCITA/REL: 20.03.1912 (Grand Bioskop, Beograd). COPIA/COPY: DCP, c.12' (da/from 35mm); did./titles: SRP. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Digitalizzazione di una copia 35mm ricavata nel 2006 da materiale nitrato appartenente alla collezione Ignaz Reinthaler del Filmarchiv Austria. / Digitized from a 35mm safety print made in 2006 from nitrate material from the Ignaz Reinthaler Collection, Filmarchiv Austria.

Nell'agosto 1911 si disputarono a Banjica, sobborgo di Belgrado, corse di cavalli organizzate per festeggiare l'arrivo del granduca di Russia Ioann Konstantinovich, giunto in visita alla sua promessa sposa, la principessa Elena di Serbia. La principessa, figlia del re Pietro I e della principessa Zorka del Montenegro, era la nipote favorita della regina d'Italia, Elena, che fece incontrare gli sposi durante una delle frequenti visite della principessa. Poco dopo il matrimonio al Peterhof, la principessa intraprese gli studi di medicina a San Pietroburgo (ma li abbandonò dopo la nascita del primo figlio) e operò come infermiera durante la prima guerra mondiale. Nel corso della rivoluzione Elena e Ioann furono costretti a separarsi; ella affidò i due figlioletti alla suocera e cercò disperatamente di salvare il marito, che però nel luglio 1918 fu assassinato assieme a due fratelli e ad altri membri della famiglia. Anche Elena fu imprigionata fino a quando l'ambasciatore norvegese non riuscì a farla uscire dalla Russia, permettendole di riunirsi ai suoi bambini in Svezia. Morì a Nizza nel 1962.

Queste tragedie erano inconcepibili quando l'operatore ungherese Louis de Béery (nato nel 1879 col nome di Lajos Zoltan Arpad Pitroľf)

Horse races were held at Banjica in Belgrade in August 1911 for the arrival of the Russian Grand Duke Ioann Konstantinovich, visiting his bride-to-be Princess Elena of Serbia. The Princess, daughter of King Peter I and Princess Zorka of Montenegro, was a favourite niece of Queen Elena of Italy, who introduced the couple during one of the Princess's frequent visits. Shortly after their marriage at Peterhof, she studied medicine in St. Petersburg (she gave it up after the birth of her first child) and became active as a nurse during World War I. During the Revolution she and Ioann were forcibly separated; she left her two children with her mother-in-law and launched desperate attempts to save her husband, but in July 1918 he was murdered alongside two brothers and other family members. Elena herself was imprisoned until the Norwegian ambassador was able to get her out of Russia and reunited with her children in Sweden. She died in Nice in 1962.

Such tragedies were inconceivable when Hungarian cameraman Louis de Béery (born Lajos Zoltan Arpad Pitroľf, 1879) filmed



Trke na Banjici, 1912. (Jugoslovenska kinoteka, Beograd)



girò queste riprese della famiglia reale serba, del suo seguito e della folla entusiasta che si accalcava intorno alla pista (per un approfondimento su Béery e sul produttore Svetozar Botorić, rimandiamo alle note scritte da Aleksandar Saša Erdeljanović per i programmi dedicati alla Serbia dalle Giornate del 2006 e del 2009). Assistiamo dapprima all'arrivo del principe ereditario Alessandro assieme al fratello maggiore Giorgio, un giovane affetto da turbe psichiche che era stato l'erede al trono fino al 1909, quando uccise a calci il proprio valletto Stevan Kolaković e lo scandalo che ne seguì costrinse il re a trasferire la successione al secondogenito, mentalmente alquanto più stabile. Il principe Giorgio, che appare di sfuggita, combatté poi nelle guerre balcaniche e nella prima guerra mondiale, ma dopo l'ascesa al trono del fratello fu rinchiuso in un istituto psichiatrico; a detta di alcuni ingiustamente, benché il suo squilibrio mentale fosse attestato da più parti. Il principe era un matematico di valore e durante il periodo trascorso nell'istituto sviluppò un'ossessione per la teoria della relatività di Einstein; nel 1941 i nazisti lo rilasciarono, ed egli rimase in Jugoslavia fino alla sua morte nel 1972. Per quanto riguarda re Pietro I, si veda la scheda precedente sulle cerimonie a Banjica per il passaggio dalle vecchie alle nuove bandiere. — JAY WEISSBERG

the Serbian royal family, their retinue, and excited crowds at the racetrack. (For a discussion of Béery and producer Svetozar Botorić, see Aleksandar Saša Erdeljanović's notes for the Giornate's 2006 and 2009 Serbian programmes.) First seen arriving is Crown Prince Aleksandar with his older brother Djordje, an emotionally troubled young man who had been the heir until 1909, when he kicked to death his valet Stevan Kolaković, and the subsequent scandal forced the King to pass the succession to his far more stable second son. Prince Djordje, glimpsed fleetingly, subsequently fought during the Balkan Wars and World War I, but after his brother became king was incarcerated in a psychiatric institution – some said unjustly, though his mental imbalance was attested to by many. The Prince was a serious mathematician and became obsessed with Einstein's theory of relativity during his time in the asylum; in 1941 the Nazis released him, and he remained in Yugoslavia until his death in 1972. King Peter I is discussed in the note to Svečanosti Prilikom Predaje Starih I Prijema Novih Zastava Na Banjici 26. Juna/9 Jula [Ceremonies at Banjica: The Transfer of Old Flags to New, 26 June-9 July]. — JAY WEISSBERG

DALLA VILLA REALE DI RJEKA (MONTENEGRO) [From the Royal Villa at Rjeka (Montenegro)] (IT 1912)

REGIA/DIR, PROD: Luca Comerio. RIPRESE/FILMED: 1910, 1912. COPIA/COPY: DCP, 6', col.; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Nel mondo reale il Montenegro era l'avatar per eccellenza della Ruritania: le dimensioni minuscole, il territorio inaccessibile e il bellicoso carattere dei nativi ne facevano l'ambientazione ideale per innumerevoli voli di fantasia. Politici, romanzieri e scrittori di viaggi amavano ricoprire di una patina orientaleggiante questo paese, che divenne uno Stato indipendente pienamente riconosciuto nel 1878 e il cui principe regnante, Nicola Petrović-Njegoš (1841-1921), era il rappresentante ideale di un paese siffatto: pittoresco nell'onnipresente costume nazionale, generalmente armato e niente affatto regale. Soprannominato "il suocero d'Europa" poiché aveva maritato cinque delle nove figlie in famiglie reali o nobiliari,

Montenegro was the real-life Ruritanian avatar par excellence, its pint-size dimensions, inaccessible terrain, and scrappy denizens acting as the perfect locus for countless flights of fancy. Politicians, novelists, and travel writers adored Orientalizing the country, which became a fully recognized independent state in 1878, whose ruling prince, Nikola Petrović-Njegoš (1841-1921), was the ideal representative for such a land: picturesque in his ubiquitous national costume, generally armed, and not at all regal. Nicknamed "the father-in-law of Europe" for marrying five of his nine daughters into royal and noble houses, Nikola, who declared Montenegro a kingdom in 1910, was a man who



Dalla villa reale di Rjeka (Montenegro), 1912. (Cineteca di Bologna)

Nicola, che nel 1910 assunse il titolo di re del Montenegro, era un uomo che sapeva assai bene come costruire la propria immagine. “Sollevò il suo piccolo principato da una barbarica anarchia per portarlo al rango di uno Stato moderno”, scrisse Alexander Roda Roda (*Neue Freie Presse* [Vienna], 06.03.1921). “Se tu, uno straniero, ti registravi al Royal Hotel della sua capitale, dieci minuti dopo egli già sapeva il tuo nome. Se non riuscivi a trovare un francobollo all'ufficio postale, lo prendeva lui per te.” Nicola scrisse poesie, inni patriottici e un lavoro teatrale, *Balkanska carica*, da cui nel 1891 il compositore italiano Dionisio de Sarno San Giorgio trasse un'opera; nel 1913 fu pubblicato in inglese con il titolo *The Empress of the Balkans*: potrebbe esserci qualcosa di più ruritano? Come osservò Edith Durham, “Egli fu il precursore medievale del cinema: un mezzo grazie al quale diffondere la propaganda col minimo sforzo mentale da parte del pubblico.” (*The Contemporary Review*, 1.01.1921).

Il titolo *Dalla villa reale di Rjeka (Montenegro)* è fuorviante, poiché è stato attribuito a un film composito, formato da riprese girate nel 1910 durante l'incoronazione di re Nicola a Cetigne, che poi, con un balzo in avanti di due anni, ci trasporta alla capitale invernale di Rijeka Crnojevića (ora ridotta a una località sperduta e cadente) durante la prima guerra balcanica. Ammiriamo dapprima un animato corteo di familiari e dignitari che offre un modello perfetto per ogni tipo di abbigliamento ruritano: la regina d'Italia, Elena, al braccio di suo padre, seguita da re Vittorio Emanuele III che accompagna la suocera, la regina Milena. Viene poi il principe ereditario Alessandro di Serbia che accompagna la zia, principessa Anna di Battenberg, seguito da una nutrita schiera di altri personaggi tra cui le granduchesse Milica e Anastasia, che introdussero Rasputin nel circolo dei Romanov. Si passa poi al 1912, quando il principe ereditario Danilo – che nel 1927, com'è noto, fece causa alla M-G-M affermando che *The Merry Widow* aveva danneggiato la sua immagine – e sua sorella Xenia, principessa dalla mentalità fiera e indipendente, ispezionano le automobili da impiegare per il trasporto dei soldati feriti. Compare anche il principe Pietro, l'unico figlio di Nicola che sposò una persona non appartenente all'aristocrazia. – JAY WEISSBERG

knew very well how to craft his image.

“He raised his little principality from anarchy and barbarism to the standing of a modern state,” wrote Alexander Roda Roda (*Neue Freie Presse* [Vienna], 06.03.1921). “If you, a foreigner, registered at the Royal Hotel of his capital, he knew your name ten minutes later. If you were not able to get a stamp at the Post Office, he would get it for you.” Nikola wrote poems, patriotic hymns, and a play, *Balkanska carica*, which Italian composer Dionisio de Sarno San Giorgio turned into an opera in 1891; in 1913 it was published in English as *The Empress of the Balkans* – could there be a more Ruritanian title? Edith Durham stated, “He was the mediæval forerunner of the cinema – a means by which propaganda may be spread with a minimum of mental exertion on the part of the audience.” (*The Contemporary Review*, 01.01.1921).

The title *Dalla villa reale di Rjeka (Montenegro)* is misleading, as it's attached to a composite film made up of footage shot in 1910 during King Nikola's coronation in Cetigne and then jumps ahead two years to the winter capital of Rijeka Crnojevića (now a run-down backwater) during the First Balkan War. We first see a spirited procession of family and dignitaries that acts as a perfect template for every kind of Ruritanian dress: Queen Elena of Italy is on her father's arm, followed by King Vittorio Emanuele III escorting his mother-in-law Queen Milena. Next comes Crown Prince Aleksandar of Serbia escorting his aunt Princess Anna of Battenberg, followed by a host of others, including the Grand Duchesses Milica and Anastasia, who brought Rasputin into the Romanov circle. It then shifts to 1912, with Crown Prince Danilo, who famously sued M-G-M in 1927, claiming *The Merry Widow* damaged his image, and his independently minded sister Princess Xenia inspecting cars to be used for transporting wounded soldiers. Also included is Prince Peter, the only one of Nikola's children to marry a commoner.

JAY WEISSBERG

Nessun reame ruritano avrebbe potuto desiderare regine più carismatiche, o più consapevolmente decise ad assumere un atteggiamento esotico, delle sovrane di Romania Elisabetta e Maria, ispiratrici delle fantasie di innumerevoli romanzieri che tuttavia non hanno mai raggiunto il fascino e la complessità degli originali. Allo stesso modo, nessuna Ruritania ha mai avuto un castello di fiaba imponente e insieme stravagante come il castello di Peleş a Sinaia, residenza estiva della famiglia reale. Il re Carlo I e la regina Elisabetta erano entrambi appassionati di cinema, e nel 1905 fecero aggiungere una cabina di proiezione al teatro di Peleş (decorato in parte da Gustav Klimt) che, sembra, frequentavano quasi quotidianamente. Secondo la *Kinematographische Rundschau* (13.08.1911), "il re stesso è un cineasta dilettante pieno di entusiasmo, e al palazzo reale di Bucarest dispone di una sala di proiezione perfettamente attrezzata".

Elisabetta (1843-1916), più conosciuta con lo pseudonimo letterario di Carmen Sylva, era alla nascita la principessa di Wied. Nel 1869 sposò Carlo, principe di Hohenzollern-Sigmaringen (1839-1914), ufficiale prussiano imparentato con i Bonaparte; proprio questa parentela fu una delle ragioni per cui Napoleone III si batté accanitamente per Carlo quando i nobili rumeni si misero alla ricerca di un principe che li aiutasse a liberarsi dalla sovranità ottomana. La storia è stata sostanzialmente benevola con Carlo I, che promulgò una costituzione relativamente progressista, guidò la sua nazione nella guerra d'indipendenza e fu proclamato re nel 1881. La sua personalità rigida e arcigna contrastava radicalmente con quella della moglie Elisabetta, priva di senso pratico e amante dell'arte, anche se la recente pubblicazione delle lettere della coppia rivela un livello di simpatia reciproca che sinora non era stato rilevato.

La penna della regina Elisabetta era costantemente all'opera su poesie, racconti, libretti lirici; scrisse persino un saggio sui suoi gatti. In patria, il suo mecenatismo a favore di produttori di cultura come il compositore Georg Enescu fu importante per promuovere la scena artistica locale, mentre le sue raccolte di favole rumene alimentarono la moda ruritana all'estero. Da regina fu una fervente promotrice di ogni aspetto della vita rumena, ma nelle opinioni espresse in privato spesso sembrava considerare la natura "bizantina" e "orientale" del paese come un elemento da contrastare e superare. Le voci per cui la Nordisk avrebbe comperato i diritti cinematografici delle opere di Carmen Sylva erano apparentemente premature (*Lichtbild-Bühne*, 27.09.1913), ma sembra che Lois Weber avesse effettivamente acquistato i diritti delle opere delle regine Elisabetta e Maria, anche se non ne fu mai tratto nessun film (*Camera!*, 07.05.1921).

JAY WEISSBERG

No Ruritanian kingdom could have wished for more charismatic or self-consciously exoticized queens than Romania's Elisabeth and Marie, the inspiration for countless novelists' fantasies that could never live up to the attraction and complexity of the originals. Equally, no Ruritania had a fairy-tale castle as ponderous yet whimsical as Peleş Castle in Sinaia, the royal family's summer residence. Both King Carol I and Queen Elisabeth were enamored with cinema, and in 1905 they had a projection booth added to the theatre at Peleş (partly decorated by Gustav Klimt), which they reportedly frequented almost every day. According to the *Kinematographische Rundschau* (13.08.1911), "the king himself is a keen amateur cinematographer, and in the royal palace of Bucharest he has an excellently equipped projection room."

Elisabeth (1843-1916), better known by her pen name Carmen Sylva, was born a Princess of Wied, and in 1869 married Karl, Prince of Hohenzollern-Sigmaringen (1839-1914), a Prussian officer with Napoleonic antecedents, which is one of the reasons why Napoleon III lobbied hard for Karl when Romania's nobles were looking for a prince to help them cast off Ottoman suzerainty. History has largely been kind to King Carol I, who oversaw a relatively progressive constitution, steered his nation through the War of Independence, and was proclaimed king in 1881. His stern, forbidding personality was fundamentally at odds with that of his impractical, artistic wife Elisabeth, though the recent publication of their letters reveals a level of sympathy between the two that had previously gone unrecognized.

Queen Elisabeth's pen was constantly at work on poems, short stories, librettos, even an essay on her cats. Her patronage at home of culture makers such as composer Georg Enescu did much to foster the local arts scene, while her collections of Romanian fairy tales nourished the Ruritanian vogue abroad. As Queen she was a passionate proselytizer of all things Romanian, yet in private she expressed views which cast the "Byzantine" and "Oriental" nature of the country as something to challenge and overcome. Reports that Nordisk had bought the rights to film the works of Carmen Sylva were apparently premature (*Lichtbild-Bühne*, 27.09.1913), but it does appear that Lois Weber purchased the rights to works by both Queens Elisabeth and Marie, though nothing was ever produced (*Camera!*, 07.05.1921).

JAY WEISSBERG

Nessuna biografia di un monarca supera *Foxy Ferdinand, 1861-1948, Tsar of Bulgaria* (1979) di Stephen Constant, penetrante ed equilibrata analisi dell'uomo che fu definito, oltre che con vari altri epiteti, "il Bismarck dei Balcani". Figlio del principe Augusto di Sassonia-Coburgo e della principessa Clementina di Orléans, figlia di re Luigi Filippo, Ferdinando era considerato un candidato assai poco probabile a qualunque trono, e ancor meno a uno precario come quello di Bulgaria. Superficialmente debole ed effeminato, vanitoso e superstizioso, era dolorosamente conscio delle spropositate dimensioni del suo naso e totalmente sottomesso alla temibile madre, che voleva vederlo in una posizione degna dei suoi antenati della linea Borbone-Orléans. Nessuno a quell'epoca avrebbe potuto immaginare che egli si sarebbe dimostrato un diplomatico di prim'ordine – "Ferdinando la volpe" – riuscendo a mettere l'uno contro l'altro tutti i suoi avversari per assicurare alla Bulgaria l'indipendenza dalle forti pressioni delle schermaglie tra le potenze russa e austro-ungarica. Secondo sua cognata, la principessa Luisa del Belgio, era "uno degli esseri più curiosi che si possano immaginare. Per descriverlo adeguatamente ci vorrebbe la penna di un Barbey d'Aurevilly o di un Balzac" (*Autour des trônes que j'ai vu tomber*, 1921).

Le vicende politiche della Bulgaria erano oggetto di frequenti analisi sulla stampa internazionale dell'epoca, e le autentiche macchinazioni che scuotevano il trono di Ferdinando affiorano spesso nei romanzi di argomento ruritano: pensiamo per esempio a *The King of Alberia. A Romance of the Balkans* di Laura Daintrey (1895) e *The Garden of Lies* di Justus M. Forman (1904; la Universal ne trasse un film nel 1915). Ferdinando era entusiasta della sua posizione di monarca, dapprima come principe reggente sotto sovranità nominale ottomana e poi con il titolo di zar nel 1908; trasformò la sua corte in un raffinatissimo simulacro dell'etichetta francese ed austriaca (le pietanze e i vini erano degni di Lucullo). Si sposò due volte, la prima con l'ultracattolica principessa Maria Luisa di Borbone-Parma, madre dei suoi quattro figli, e dopo la morte di lei nel 1899 con la principessa Eleonora di Reuss-Köstritz; l'omosessualità di Ferdinando, però, non era un segreto per nessuno (tanto meno per le guardie di palazzo) ed entrambi i matrimoni furono profondamente infelici.

Ferdinando adorava i gioielli – si dice che tenesse in tasca grosse pietre preziose su cui posare lo sguardo quando aveva bisogno di contemplare oggetti di grande bellezza – e le sue mani curate in maniera impeccabile suscitavano numerosi commenti. Era però anche un ornitologo, un entomologo e un botanico di valore, i cui contributi furono riconosciuti da un necrologio sulla rivista *Nature* (02.10.1948). Il suo errore più grave fu quello di schierarsi con gli Imperi centrali nella prima guerra mondiale; nel 1918 fu costretto all'esilio e visse per lo più a Coburgo fino alla morte, avvenuta cinque anni dopo quella del figlio e successore Boris III. Quest'ultimo fu assassinato in circostanze ancor oggi misteriose (insieme alla moglie, la regina

There's no finer royal biography than Stephen Constant's Foxy Ferdinand, 1861-1948, Tsar of Bulgaria (1979), a judicious, penetrating analysis of the man known as "the Bismarck of the Balkans," among other epithets. Son of Prince August of Saxe-Coburg and Princess Clémentine of Orléans, daughter of King Louis Philippe I, Ferdinand was considered a very unlikely candidate for any throne, least of all one as volatile as Bulgaria's. On the surface, he was effete, preening, and superstitious, painfully conscious of his outsized nose, and completely under the sway of his formidable mother, who wanted to see her son in a position worthy of his Bourbon-Orléans ancestry. What no one at the time could have imagined is that he proved himself a master diplomat – "Foxy Ferdinand" – playing all sides against each other to ensure Bulgarian independence from the substantial pressures of Russian and Austro-Hungarian power plays. For his sister-in-law Princess Louise of Belgium, he was "one of the most curious beings it is possible to imagine. To describe him adequately needs the pen of a Barbey d'Aurevilly or a Balzac." (*Autour des trônes que j'ai vu tomber*, 1921)

Bulgarian politics were frequent subjects of debate in international newspapers of the era, and the real plots that rattled Ferdinand's throne turn up regularly in Ruritanian novels, including Laura Daintrey's The King of Alberia. A Romance of the Balkans (1895) and Justus M. Forman's The Garden of Lies (1904; filmed by Universal in 1915). Ferdinand adored being a monarch, first as reigning prince under nominal Ottoman suzerainty and then as Tsar in 1908, transforming his court into a hyper-refined simulacrum of French and Austrian etiquette (the food and wine were Lucullan). He married twice, first to the ultra-Catholic Princess Marie Louise of Bourbon-Parma, the mother of his four children, and then after her death in 1899, to Princess Eleonore Reuss of Köstritz, but Ferdinand's homosexuality was an open secret (especially among the palace guards), and both marriages were deeply unhappy.

Ferdinand adored jewels – it's said he kept large precious stones in his pockets to gaze at when he needed to contemplate something beautiful – and many commented on his immaculately manicured hands. But he was also a serious ornithologist, entomologist, and botanist, whose contributions were recognized in an obituary in Nature magazine (02.10.1948). The biggest miscalculation was siding with the Central Powers in World War I, and Ferdinand was forced into exile in 1918, living largely in Coburg until his death, five years after his son and successor, Boris III, had been murdered in still mysterious circumstances (he and his wife Queen Giovanna,

Giovanna, figlia dei sovrani d'Italia Vittorio Emanuele III ed Elena, egli si era intensamente adoperato per salvare la popolazione ebraica della Bulgaria durante l'occupazione nazista). In queste riprese, girate assai probabilmente nei primi anni della prima guerra mondiale, vediamo Ferdinando in treno, assieme a uno dei suoi amati cani. – JAY WEISSBERG

daughter of King Vittorio Emanuele III and Queen Elena of Italy, did much to save Bulgaria's Jewish population during the Nazi occupation). Ferdinand is seen in this footage, most likely shot in the early years of World War I, on a train with one of his beloved dogs. – JAY WEISSBERG

[LE ROI NICOLAS DE MONTÉNÉGRÓ] [Re Nicola del Montenegro / King Nikola of Montenegro] (FR 1918)

PROD: Gaumont. RIPRESE/FILMED: 21.12.1918. COPIA/COPY: DCP, 48"; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen.

Re Nicola in esilio a Neuilly-sur-Seine: due anni prima era stato costretto a fuggire dal Montenegro dopo 61 anni in cui aveva regnato, da visibilissimo monarca, sul suo popolo. È scomparso il costume tradizionale che in passato sfoggiava immancabilmente in pubblico, sostituito da un semplice abito scuro e dall'eterna sigaretta; il re sta parlando, assai probabilmente in francese, con una persona fuori campo. Sembra... stanco; forse inquieto e preoccupato, certamente abbattuto. Tiene in mano il numero di quel mattino di *Le Matin*, in cui si descrivevano le rovinose condizioni della Germania e la visita ufficiale a Parigi di suo genero, re Vittorio Emanuele III. Ci si chiede se gli abbia dato qualche soddisfazione la lettura, quel giorno, di un articolo che riferiva la richiesta del governo dei Paesi Bassi al Kaiser Guglielmo II (esiliato come Nicola) di lasciare il territorio neerlandese (alla fine gli fu permesso di rimanere).

Alla sua morte, avvenuta alla villa Les Liserons di Cap d'Antibes nel 1921, *Le Figaro* (03.01.1921) ricordò che quando, l'8 ottobre 1912, re Nicola aprì le ostilità nella prima guerra balcanica, il rombo del cannone si udì per la prima volta in Europa dopo il 1877. Celebrato in Occidente per aver affrettato la fine dell'impero ottomano e per aver lottato contro vicini più potenti, non poté contrastare le mire territoriali della Serbia – governata da suo genero, Pietro I – e fu costretto ad abbandonare il Montenegro con la famiglia nel gennaio 1916, giungendo a Parigi via Brindisi e Lione prima di stabilirsi con la regina Milena in una villa di Neuilly al numero 58 di boulevard Victor-Hugo.

Egli avrebbe preferito vivere a Roma, vicino alla regina Elena sua figlia, ma da un punto di vista diplomatico per l'Italia era difficile ospitare un re in esilio il cui principale nemico, la Serbia, era un alleato dell'Italia stessa. Nicola optò quindi per la Francia: una scelta ragionevole, dal momento che era stato allievo del liceo Louis-le-Grand. Alcuni storici sostengono che Nicola non fu mai influenzato dalla sua giovinezza parigina e rilevano che egli conservò un aspetto genuinamente balcanico per tutta la vita: ma non è forse anche questa un'osservazione alquanto ruritana? Il desiderio di esotismo non è mai stato assente dalle raffigurazioni dell'Europa orientale, e Nicola, con il pittoresco comportamento che ostentava quando ancora sedeva sul trono, era la perfetta incarnazione di tutti i desideri occidentali. Questo, fino a quando non indossò quel vestito scuro per svanire dalla scena internazionale. – JAY WEISSBERG

King Nikola in exile in Neuilly-sur-Seine, two years after he was forced to flee Montenegro following 61 years as the very visible ruler of his people. Gone are the traditional clothes he previously always sported in public, replaced with a simple dark suit and his ubiquitous cigarette; he's speaking to someone off-camera, most likely in French. He looks... tired. Perhaps haunted, certainly deflated. He's holding that morning's edition of Le Matin, containing news of Germany's ruinous state as well as a report on the official visit to Paris of his son-in-law, King Vittorio Emanuele III. One wonders if he received any satisfaction from reading the small article that day about how the Dutch government asked the similarly exiled Kaiser Wilhelm II to leave their territory (he was allowed to remain).

On his death at the villa Les Liserons in Cap d'Antibes in 1921, Le Figaro (03.03.1921) reported that when King Nikola launched the First Balkan War on 8 October 1912, it was the first time cannon fire had been heard in Europe since 1877. Celebrated in the West for hastening the demise of the Ottoman Empire and standing up to bigger neighbours, he couldn't counter the territorial designs of Serbia – ruled by his son-in-law, Peter I – and was forced to flee Montenegro with his family in January 1916, arriving in Paris via Brindisi and Lyon before settling with Queen Milena in a villa in Neuilly at 58 boulevard Victor-Hugo.

He would have preferred living in Rome, near his daughter Queen Elena, but it was diplomatically problematic for the Italians to host an exiled king whose chief enemy, Serbia, was an ally. So Nikola chose France, which made sense since he'd been a pupil at the Lycée Louis-le-Grand. Some historians contend that Nikola was never influenced by his youth in Paris, suggesting he maintained an unsullied Balkan outlook throughout his life, but isn't that claim more than a little Ruritanian? The desire to exoticize has never been far from depictions of Eastern Europe, and Nikola, with his picturesque garb while still on the throne, was the perfect incarnation of all that the West wanted. That is, until he put on that dark suit and faded from the international scene.

JAY WEISSBERG

[LA REINE DE ROUMANIE DANS SON BOUDOIR] [La regina di Romania nel suo boudoir / The Queen of Romania in Her Boudoir] (FR 1921)

PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 14'14" (da/from 35mm); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen.

Undici anni dopo la morte di Maria, regina di Romania, la principessa Anne-Marie Callimachi, amica della sovrana, così scriveva (*Yesterday Was Mine*, 1949): “coloro che non l'hanno vista quand'era una giovane donna, ben prima di ascendere al trono, non possono immaginare la chiara luminosità del suo aspetto. La conoscevo da sempre, le ero devota, era – ne sono convinta – la donna più bella che abbia mai visto, avevo per lei un'ammirazione sconfinata e, quali che fossero le sue manchevolezze, dalla mia penna non potrebbe mai uscire una parola di vera critica. Anche i suoi difetti, morali o fisici, tornavano a suo vantaggio; amava il suo paese adottivo, alla cui causa era devota, e in tal modo si guadagnò l'incondizionata ammirazione del suo popolo”. Qui vediamo Maria all'età di 45 anni, nel palazzo Cotroceni di Bucarest, mentre fuma una sigaretta in un salotto, anche se non si tratta del suo boudoir intagliato con motivi tratti dal folklore norvegese, né del padiglione da tè in stile maori che ella aveva commissionato per i giardini del palazzo (progettati entrambi dall'architetto ceco Karel Limann).

Dopo un'inquadratura della sovrana con i suoi levrieri russi, il filmato passa a illustrare i preparativi del matrimonio della figlia di Maria, Elisabetta, con Giorgio, principe ereditario dei Greci (così erano esattamente denominati i membri della casa reale ellenica), che ebbe luogo il 27 febbraio 1921. Abbiamo il privilegio di assistere a un'allegria riunione della famiglia, cui partecipano anche re Ferdinando e il futuro Carlo II, benché gli abiti neri e le fasce nere al braccio indichino che non si era ancora concluso il periodo di lutto per la morte del fratello di Giorgio, il re Alessandro dei Greci, avvenuta nel 1920 per il morso di una scimmia (la donna vestita di nero seduta accanto alla regina Maria è probabilmente la principessa Nicholas, sua prima cugina). Nelle sequenze successive vediamo le strade di Bucarest decorate per la grande occasione e alcune immagini dei due sposi, dapprima in una carrozza di stato e poi in automobile.

Giorgio (1890-1947) era ansioso di sposare Elisabetta (1894-1956), che però era decisamente meno entusiasta: il matrimonio non fu un successo. Regnarono sulla Grecia come re e regina per 18 mesi appena prima che la dinastia venisse esiliata; la circostanza peggiorò i loro rapporti personali, tanto che nel 1936 Elisabetta chiese il divorzio. Un mese dopo il loro matrimonio, il fratello di Maria, Carlo, sposò Elena, la sorella di Giorgio, ma quest'unione ebbe un esito ancor più disastroso, in un modo che neppure Elinor Glyn avrebbe potuto immaginare. – JAY WEISSBERG

Eleven years after Queen Marie of Romania's death, her friend Princess Anne-Marie Callimachi wrote (Yesterday Was Mine, 1949), “those who have not seen her as a young woman, well before she ascended the throne, cannot imagine the clear luminosity of her looks. I knew her all my life, was devoted to her, believe she was the most beautiful woman I ever saw, held her in total admiration, and, whatever her shortcomings, no word of real criticism could fall from my pen. Even her faults, moral or physical, turned out to her advantage; she loved her adopted country, was devoted to its cause, and this won her the unquestioned adoration of her people.” Marie is seen here at age 45, in the Cotroceni Palace in Bucharest, smoking a cigarette in a sitting room, though not her boudoir carved with designs taken from Norwegian folklore, nor the Māori-inspired tea hut she commissioned in the palace grounds (both designed by Czech architect Karel Limann).

Following a shot with her borzoi hounds, the footage shifts to preparations for her daughter Elisabeta's wedding to Crown Prince George of the Hellenes (as the Greek royals were properly called), on 27 February 1921. We have a privileged view of the family joking together, including King Ferdinand and the future Carol II, though black dress and armbands show the mourning period had not yet ended following the death in 1920 from a monkey bite of George's brother King Alexander of the Hellenes (the woman in black seated next to Queen Marie is likely her first cousin, Princess Nicholas). Next are Bucharest streets decorated for the grand occasion and glimpses of the bride and groom, first in a state carriage and then a car.

George (1890-1947) was eager to marry Elisabeta (1894-1956), but she was decidedly less keen, and the marriage was not a success. They ruled Greece as King and Queen just 18 months before the dynasty was exiled, worsening their personal relationship, and she filed for divorce in 1936. One month after their wedding, her brother Carol married George's sister Helen, but that union was even more disastrous, in ways not even an Elinor Glyn could have imagined. – JAY WEISSBERG

KRALJ ALEKSANDER NA BLEDU (Prihod in sprejem kralja Aleksandra na Bledu) [La visita di re Alessandro a Bled / King Aleksander's Visit to Bled] (SHS 1922)

REGIA/DIR: Veličan Bešter. PROD: Slovenija Film. RIPRESE/FILMED: 09.06.1922. COPIA/COPY: DCP, 3'48", col. (da/from 35mm pos. nitr., 20 fps, imbitato/tinted); did./titles: SLV. FONTE/SOURCE: Arhiv Republike Slovenije – Slovenski Filmski Arhiv (SFA), Ljubljana.

Restauro digitale e mastering in 4K; realizzazione copia 35mm con metodo Desmet presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. *Digital restoration and mastering in 4K; transfer to 35mm, struck using the Desmet method, carried out by L'Immagine Ritrovata, Bologna.*



Kralj Aleksander na Bledu, 1922. (Arhiv Republike Slovenije – Slovenski Filmski Arhiv)

In Slovenia, a meno di tre ore di automobile da Pordenone, si trova il lago di Bled, tranquillo gioiello sito a nord-ovest di Lubiana. Qui nel 1922 re Alessandro I Karađorđević e la sua novella sposa, la regina Maria, scelsero di trascorrere la luna di miele allo Schloss Seebach, che presto avrebbero acquistato dai principi Windischgrätz ribattezzandolo Suvobor. Il giorno dopo il matrimonio, celebrato a Belgrado l'8 giugno, la coppia salì sul treno per Bled, ove Veličan Bešter (1891-1938), pioniere della fotografia e del cinema sloveni, ne filmò l'arrivo. Ammiriamo dapprima alcune vedute panoramiche del lago e dello Schloss Seebach (demolito nel 1939 e sostituito da Villa Bled, la residenza del maresciallo Tito), e di seguito l'arrivo della coppia reale.

La regina Maria (1900-1961), chiamata Mignon da familiari e amici, era la figlia di re Ferdinando e dalla regina Maria di Romania. Il matrimonio era stato pensato per rinsaldare i rapporti tra il paese della sposa e il regno dei Serbi, Croati e Sloveni, noto anche come Jugoslavia. Nel suo diario Henry "Chips" Channon annotò (18 luglio 1938): "La regina adora i suoi figli, le comodità, la cioccolata e le sue governanti inglesi ... e col tempo riuscì anche ad amare suo marito, il defunto re Alessandro, [che] aveva l'aria di un distinto dentista. Per molti versi era un grand'uomo, rigido e dispotico ma gentile. Fingeva sempre di non capire l'inglese e si rivolgeva alla moglie in francese; lei gli rispondeva sempre in inglese, che in Jugoslavia è l'ultima lingua." Dopo l'assassinio del re a Marsiglia nel 1934, Maria cominciò a trascorrere sempre più tempo in Inghilterra, dove si stabilì con la sua dama di compagnia britannica, Violet Rosemary Cresswell. Channon scrisse "Non ho mai visto due persone, di qualsiasi orientamento sessuale, tanto innamorate l'una dell'altra" (10 settembre 1940). – JAY WEISSBERG

Less than a three-hour drive from Pordenone, into Slovenia, lies Lake Bled, a tranquil jewel north-west of Ljubljana. It was here that King Aleksandar I Karađorđević and his new bride Queen Maria chose to spend their honeymoon in 1922, at Schloss Seebach, soon to be purchased from the princes Windischgrätz and renamed Suvobor. The day following their wedding in Belgrade on 8 June, the couple took the train to Bled, when pioneering Slovenian photographer and filmmaker Veličan Bešter (1891-1938) captured their arrival. We first see panoramic vistas of the lake and Schloss Seebach (torn down in 1939 and replaced by Marshall Tito's residence, Villa Bled), followed by the royal disembarkation.

Queen Maria (1900-1961), known to family and friends as Mignon, was the daughter of King Ferdinand and Queen Marie of Romania. Her marriage was designed to cement the relationship between her country and the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, aka Yugoslavia. In his diary, Henry "Chips" Channon confided (18.07.1938): "She adores her children, her comforts, her chocolates and her English nurses... and in time she came to love her husband, the late King Alexander, [who] looked like a distinguished dentist. He was in a way a great man, a martinet though kindly. He always pretended not to understand English and addressed his wife in French; she always answered in English, which is the last language of Yugoslavia..." Following the King's assassination in Marseille in 1934, Maria spent more and more time in England, where she settled down with her British lady-in-waiting, Violet Rosemary Cresswell. Channon wrote, "I have never seen two people, of any sexual arrangement, so in love with one another." (10.09.1940) – JAY WEISSBERG

È impossibile sopravvalutare il ruolo svolto dalla regina Maria di Romania (1875-1938) per l'immagine pubblica dei Balcani. Come la regina Elisabetta che l'aveva preceduta fu una scrittrice e promosse attivamente la cultura rumena, ma a differenza di Elisabetta era consapevole di sé e univa un'inclinazione per la teatralità a un'acutissima comprensione delle persone e degli eventi che la circondavano. Figlia di Alfredo, duca di Edimburgo (quarto figlio della regina Vittoria) e della granduchessa Maria Alexandrovna (quinta figlia dello zar Alessandro II), nel 1893, diciassettenne, sposò Ferdinando, principe ereditario di Romania (1865-1927); non fu un matrimonio d'amore. Maria probabilmente desiderava un partito all'altezza delle ambizioni sue e di sua madre, e il timido Ferdinando era ben felice di lasciare a lei il compito di rappresentare il volto affascinante del paese. Come scrisse la principessa Marthe Bibesco (*Saturday Evening Post*, 27.08.1927), "il ruolo di marito di una regina è difficile da interpretare anche per un re. Egli si è trovato in questa situazione per trentacinque anni, e fino alla fine è stato grato a sua moglie, che lo lasciava nell'ombra poiché era lei tutta la luce".

Maria comprese in maniera impareggiabile la sua funzione di rappresentante di un paese che non le era familiare e giocò alla perfezione con quest'immagine, posando per fotografie che la ritraevano in ambienti e abiti di ispirazione bizantina, circondata da esotici gigli: non sorprende che fosse amica di Loie Fuller. Alla fine della prima guerra mondiale si recò a Parigi a perorare la causa della sua nazione, con il risultato che la Romania praticamente raddoppiò di dimensioni al momento della firma del trattato di Versailles. Era difficile vivere sotto la sua ombra: due delle sue figlie furono regine infelici, un'altra si fece monaca, mentre il figlio maschio, re Carlo II, scandalizzò ripetutamente l'Europa intera. Le memorie di Maria ci offrono peraltro, con una scrittura di grande eleganza, il resoconto sorprendentemente profondo di una vita straordinaria.

Ferdinando salì al trono nel 1914, poco dopo l'entrata della Romania nella prima guerra mondiale, e di conseguenza l'incoronazione fu rimandata di alcuni anni, fino al momento in cui il paese non poté permettersi un degno spettacolo. Il filmato che proiettiamo mostra gli avvenimenti in un ordine parzialmente rovesciato, iniziando dal 16 ottobre 1922, il giorno dopo l'incoronazione, quando la coppia reale fece ritorno a Bucarest e partecipò a cerimonie che comprendevano una processione attraverso il nuovo Arco di trionfo (che per il momento era ancora di legno e gesso). Si passa poi al giorno precedente ad Alba Iulia, nella cattedrale appena portata a termine, quando il re e la regina si presentarono nei paramenti regali: Ferdinando indossava una toga purpurea e una corona fabbricata con l'acciaio dei cannoni turchi catturati a Plevna, e Maria una veste di rosso e oro e una corona - che lei stessa aveva contribuito a disegnare - fatta con l'oro estratto dalle miniere della Transilvania, uno dei territori che la stessa regina aveva ottenuto per la Romania a Versailles. Come Maria confidò al suo diario, "Penso che sia stato uno spettacolo piacevole, e spero che sua Maestà e io abbiamo interpretato bene la nostra parte, facendo la miglior figura possibile in un abbigliamento tanto ingombrante". - JAY WEISSBERG

*It's impossible to overestimate the role Queen Marie of Romania (1875-1938) played in the public's vision of the Balkans. Like her predecessor Queen Elisabeth, she was a writer and active promoter of Romanian culture, but unlike Elisabeth she was self-aware, combining a penchant for theatricality with an extraordinarily perspicacious understanding of the people and events around her. Daughter of Alfred, Duke of Edinburgh (Queen Victoria's fourth child) and the Grand Duchess Maria Alexandrovna (Tsar Alexander II's fifth child), she married Crown Prince Ferdinand of Romania (1865-1927) in 1893 when she was 17; it was not a love match. Marie likely wanted a suitable stage for her (and her mother's) ambitions, and the shy Ferdinand was happy to let her be the glamorous face of the country. As Princess Marthe Bibesco wrote (*Saturday Evening Post*, 27.08.1927), "To be the husband of the queen is a sufficiently difficult role to play even if one is the king. He occupied this position for thirty-five years, and he was grateful to the end to her who left him all the shadow because she was all light."*

Marie understood like no one else her role as representative of an unfamiliar country and she played with the image to perfection, posing for photographs in Byzantine-inspired settings and gowns, surrounded by exotic lilies – it's no surprise she was friends with Loie Fuller. When World War I ended she went to Paris to lobby for her nation, with the result that Romania practically doubled in size when the Treaty of Versailles was signed. Hers was a difficult shadow to live under: two daughters were unhappy queens, another became a nun, and her son King Carol II scandalized Europe on multiple occasions. Her memoirs however are a surprisingly insightful, beautifully written record of an extraordinary life.

Ferdinand became king in 1914, shortly after Romania entered World War I, so the coronation was delayed for some years until the country could afford a worthy spectacle. The footage we're screening shows the order of events partly in reverse, starting 16 October 1922, the day after the coronation, when the royal couple were back in Bucharest and ceremonies included a procession through the newly erected Triumphal Arch (still only wood and plaster). It then cuts to the day before in Alba Iulia, at the just completed cathedral when the King and Queen presented themselves in their regalia – he in robes of royal purple with a crown made from the steel of Turkish cannons captured at Plevna, and she in red-gold, wearing a crown she helped design made of gold mined in Transylvania, one of the territories she won for Romania at Versailles. She confided in her diary, "I think it must have been a fine sight, and I hope that His Majesty and I played our part well and looked as well as we could in our somewhat overwhelming get-up." - JAY WEISSBERG



NORMA TALMADGE

Programma a cura di / Programme curated by Ben Brewster, Lea Jacobs

Norma Talmadge (1894-1957) è stata una delle dive cinematografiche più importanti degli anni Dieci e Venti. Riferiva nell'aprile del 1918 il *Motion Picture Classic*: "Ci dicono gli esercenti che sono solo quattro gli artisti in grado di richiamare il pubblico con qualsiasi tempo: Chaplin, Pickford, Fairbanks e Norma Talmadge." Nel marzo del 1921, il concorso nazionale della star più popolare indetto dal *Moving Picture World* fu vinto nella categoria femminile da Norma Talmadge (sua sorella Constance arrivò seconda). Nel 1916, l'attrice sposò Joseph M. Schenck, produttore indipendente, socio e infine (dal 1924) presidente del consiglio d'amministrazione della United Artists, nonché fratello di Nicholas Schenck della Loew's/M-G-M. I movimenti della famiglia fra New York e Los Angeles erano ampiamente coperti dalla stampa. Quando, nel 1921, Schenck decise al fine di trasferire tutte le sue attività a Los Angeles, una folla, sindaco compreso, salutò lui e famiglia alla Union Station.

Il contrasto fra la visibilità delle Talmadge negli anni Venti e la loro odierna oscurità non potrebbe essere più grande. Che noi sappiamo, nessun'altra grande star hollywoodiana è così totalmente sparita dalla nostra memoria collettiva. Una causa di quest'oblio è che Norma, la più nota delle due sorelle, è stata in genere liquidata dagli storici del cinema come una cattiva attrice. Un'altra è che fino a poco tempo fa i film di entrambe le sorelle erano in gran parte indisponibili. La situazione è cambiata quando, nel corso di un lungo periodo, dal 1989 al 2001, la collezione di Raymond Rohauer è stata depositata alla Library of Congress. Rohauer aveva acquisito le copie di

Norma Talmadge (1894-1957) was among the most important film stars of the 1910s and 1920s. In April 1918, Motion Picture Classic reported, "We are told by exhibitors that just four stars can be depended upon to draw in any sort of weather: Chaplin, Pickford, Fairbanks and Norma Talmadge." In March 1921, in Moving Picture World's "National Star Popularity Contest," the winner among women stars was Norma Talmadge (her sister Constance came second). In 1916, she married Joseph M. Schenck, independent producer, partner, and eventually (from 1924) chairman of the board of United Artists, and brother of Nicholas Schenck, a partner in Loew's/M-G-M. The family's movements between New York and Los Angeles were extensively covered in the press. When Schenck finally decided to locate all his activities in Los Angeles in 1921, a crowd including the mayor greeted the Schencks at Union Station.

The contrast between the Talmadges' visibility in the 1920s and their obscurity in the present day could not be greater. We do not know of any other major Hollywood stars who have so completely vanished from our collective memory. One reason for this neglect is that Norma, who was the more prominent of the two sisters, has generally been dismissed as a bad actress by film historians. A second is that until recently the films of both sisters were largely inaccessible. This situation changed when, over a lengthy period from 1989 through 2001, the collection of Raymond Rohauer was deposited at the Library of Congress. Rohauer had acquired prints of many of the films Schenck produced, as well as his papers. The Library's preservation efforts have made it possible for us to begin to reassess the films of the Talmadge sisters and their place in the canon of 1920s American cinema. In addition, in the



Norma Talmadge, Sid Grauman, Howard Chandler Christy nella casa di lei / *in the sunroom of her home*, 1925. (Coll. Joseph Yranski)

molti dei film prodotti da Schenck e anche la documentazione cartacea. L'opera di preservazione della Library ci ha permesso di iniziare a rivalutare i film delle sorelle Talmadge e il loro posto nel canone del cinema americano degli anni Venti. Inoltre, negli ultimi anni, Greta de Groat delle Stanford University Libraries si è instancabilmente battuta a favore di Norma Talmadge curando il "Norma Talmadge Website" che si trova all'indirizzo "web.stanford.edu/~gdegroat/NT/home.htm". [Un lungo articolo della studiosa, "Norma Talmadge, un'attrice da riscoprire", è stato pubblicato dalla Cineteca del Friuli su *Griffithiana* n. 71/2001.]

Nata a Jersey City, Norma Talmadge era cresciuta a Brooklyn. Come da lei stessa raccontato, fronteggiò per la prima volta l'obiettivo – quello di una macchina fotografica, non di una macchina da presa – posando nel 1908 per le "song slides" (diapositive con i versi di canzoni). A Brooklyn, a pochi isolati di distanza da casa sua, si trovava lo stabilimento della Vitagraph Company of America e all'inizio del 1910 lei è già ingaggiata dalla società come attrice. Ebbe ben presto significativi ruoli da "ingenua" e nel 1915 era ormai una vera attrice con una reputazione stellare. Nell'estate di quell'anno fu chiamata da Bruce Mitchell per una parte di rilievo in *Captivating Mary Carstairs*, un lungometraggio che la National Film Company doveva realizzare a Los Angeles. Il film fu completato e proiettato una volta a Los Angeles, ma allora non fu distribuito e la società di produzione rimase senza soldi. La Talmadge fu poi assunta da D.W. Griffith alla Fine Arts, che aveva la Triangle come distributrice. Messa sotto contratto per un anno, l'attrice interpretò in tale arco di tempo sette lungometraggi, di cui tre diretti da Sidney Franklin.

Contrariamente alla sua reputazione attuale, negli anni Dieci e Venti Norma Talmadge era celebrata per la qualità della sua recitazione. Fu elogiata in particolare per la sobria versatilità, e il suo stile era generalmente giudicato raffinato ed elegante. Evitava di solito la gestualità troppo accentuata e persino i movimenti delle braccia, e preferiva sfruttare la mobilità dei muscoli facciali. Controllava con grande maestria non solo gli occhi e le sopracciglia, ma anche le guance, la bocca e il mento, e quindi disponeva di una vasta gamma di espressioni facciali che sfruttava con scioltezza ed efficacia. Il critico Robert E. Sherwood, in *The Best Moving Pictures of 1922-23* (1923), indicò nell'interpretazione da lei offerta in *Within the Law* un esempio della sua "fine predisposizione per il garbato melodramma". Forse con questa tiepida lode Sherwood intendeva manifestare una critica, ma il termine "garbato melodramma" ci sembra esatto. Ella era apertamente istrionica, capace di creare con abilità gesti ed espressioni del volto che dipingevano con decisione una vicenda concepita come una concatenazione di situazioni drammatiche, ma preferiva anche lavorare su una scala più ridotta, e di rado

last few years Greta de Groat of the Stanford University Libraries has tirelessly campaigned on Norma Talmadge's behalf through her curation of the "Norma Talmadge Website," <<https://web.stanford.edu/~gdegroat/NT/home.htm>>. [You can also read a long article by her, "Rediscovering Norma Talmadge," in *Griffithiana* no. 71/2001, published by the Cineteca del Friuli.]

Norma Talmadge was born in Jersey City and raised in Brooklyn. As she herself put it, she first faced the camera – a still camera, not a moving-picture one – posing for song slides in 1908. The studios of the Vitagraph Company of America were located in Brooklyn, only a few blocks from the Talmadge home, and she was engaged as an actress by the company beginning in 1910. She very rapidly became an ingenue lead, and by 1915 had grown into a serious actress with a star reputation. In the summer of that year she was recruited by Bruce Mitchell for a lead part in *Captivating Mary Carstairs*, a feature to be made in Los Angeles by the National Film Company. The film was made and had one showing in Los Angeles, but was not released at the time, and the company ran out of money. Talmadge was then taken on by D.W. Griffith at the Fine Arts studio, releasing through Triangle, and during her year's contract made seven features for Fine Arts, three directed by Sidney Franklin.

Resting on Long Island between her last two Fine Arts films, she began negotiations with the film distributor Lewis Selznick, and then met Joseph Schenck, who was looking to move into film production. In early October 1916 Joe Schenck set up the Norma Talmadge Film Corporation, to make films with Norma and Constance Talmadge for release by Selznick. Talmadge and Schenck were married later that month. In January 1917 the company acquired a studio on East 48th Street in Manhattan, which, in addition to the Talmadge features, produced comic shorts with Roscoe Arbuckle, Al St. John, and Buster Keaton for release by Paramount. Norma Talmadge eventually made 17 films for Selznick and Select (Selznick Pictures was renamed Select later in 1917), all shot in New York. The Arbuckle unit moved to Balboa, California, in October 1917, and Constance's unit to Los Angeles at the end of the year. At the end of 1918, Norma signed with First National, though her films continued to be released by Select until 1920. Her first 9 pictures for First National were made in New York, but in November 1921 Schenck moved all his productions to "the Coast." From then on all of Talmadge's films were made in Los Angeles, 13 of them for First National. After she left First National in 1927, her last three films were made for United Artists, chaired by her husband Joseph Schenck.

Quite contrary to her present-day reputation, Talmadge was celebrated for her acting ability in the 1910s and 1920s. She was particularly praised for her versatility and her restraint, and she was generally thought to have a refined and graceful acting style. She usually eschewed bold gestures, and even arm movements, preferring to work with her mobile facial muscles. She had very good control, not only of eyes and eyebrows, but of cheeks, mouth, and chin, and therefore had a great range of facial expressions,



Sopra/Top: *The Moth*, 1917. Donald Hall, Eugene O'Brien, Norma Talmadge, Adolphe Menjou.
 (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)
 Sotto/Bottom: *Ghosts of Yesterday*, 1917. Eugene O'Brien, Stuart Holmes, Norma Talmadge.
 (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

perdeva la compostezza o la grazia del contegno: l'aggettivo "garbato" è quindi adatto. Anche quando erano tratti da fonti teatrali non propriamente illustri, i suoi film denotavano una spiccata preferenza per quelli che si potrebbero definire ruoli "attoriali", ossia ruoli in cui l'attrice era chiamata a dimostrare le proprie doti di versatilità e controllo. Tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti interpretò sei ruoli doppi, tra cui *Yes or No*.

Nonostante gli elogi tributati alla recitazione di Norma Talmadge negli anni Venti, le trame di molti suoi film suscitavano ripetute lamentele. Può essere questa una delle ragioni della cattiva fama che la circondò in seguito, nonché del totale disinteresse per i suoi film della prima generazione di seri storici e critici del cinema, come Paul Rotha, James Card e Iris Barry, che stentavano ad apprezzarla come attrice. In questo periodo rileviamo sorprendenti disparità di giudizio sulla qualità letteraria e drammatica dei film targati Talmadge. *Variety* e il *New York Times* furono i più severi nei confronti del "garbato melodramma" in cui lei eccelleva, mentre il resto della stampa specializzata – *Exhibitors Trade Review*, *Moving Picture World*, *Motion Picture News*, e *Wid's* (successivamente *Film Daily*) – mostrarono maggiore indulgenza, e talvolta un autentico entusiasmo. I divergenti giudizi con cui i film dell'attrice furono accolti si spiegano probabilmente con le differenti platee di lettori cui si dirigevano gli organi della stampa specializzata. *Variety*, orientata verso le sale metropolitane dei grandi produttori/distributori, cercava soprattutto di anticipare il successo o il fiasco di un film a Broadway. Analogamente il *Times*, che allora era un quotidiano locale di New York assai più di quanto lo sia oggi, era specificamente destinato alle élite intellettuali urbane. All'opposto, il resto della stampa specializzata del settore si rivolgeva a un vasto pubblico di esercenti di sale in città più piccole e centri minori.

Questa personale è formata da una selezione di nove dei cortometraggi interpretati dalla Talmadge tra il 1910 e il 1915 per la Vitagraph Company of America, da sei lungometraggi girati tra il 1917 e il 1925 e pervenutici integralmente, più tre lungometraggi incompleti o in stato frammentario: incompleti perché alcuni rulli sono andati perduti oppure perché l'intero film sopravvive in condizioni talmente deteriorate da indurci a includerne un frammento più come testimonianza di quanto è andato perduto, che come sostituto del film integrale. Alcuni titoli sono stati esclusi in quanto proiettati di recente oppure perché, se sopravvissuti, sono facilmente reperibili in formato digitale; di conseguenza mancano i film della Fine Arts e titoli importanti come *Secrets*, che dopo essere stato presentato dalle Giornate 1992 nell'ambito di un omaggio a Borzage, nel 2017 è stato riproposto dal Cinema Ritrovato. – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

which she manipulated smoothly and effectively. The critic Robert E. Sherwood, in *The Best Moving Pictures of 1922-23* (1923), characterized her performance in *Within the Law* as an example of Talmadge's "fine flair for polite melodrama." While Sherwood may have intended to damn with faint praise, the phrase "polite melodrama" strikes us as just. Talmadge was avowedly histrionic, adept in the creation of facial expressions and gestures that forcefully expressed a story conceived as a suite of dramatic situations, but she also preferred to work on a relatively small scale, and rarely lost her composure or graceful bearing, hence the adjective "polite." Even when Talmadge's films derived from less than illustrious theatrical sources, they demonstrated a marked preference for what might be termed "actorly" parts, roles in which the actress was called upon to demonstrate her versatility and control. Talmadge appeared in six dual roles in the late 1910s and early 1920s, including *Yes or No*.

Despite the accolades accorded Norma Talmadge's acting in the 1920s, there were also fairly consistent complaints about the plots of many of her films. This may help to explain her later disrepute, and why the first generation of serious film historians and critics, such as Paul Rotha, James Card, and Iris Barry, dismissed her films and found it difficult to take her seriously as an actress. In this period, one finds striking disparities in the estimation of the literary or dramatic quality of Talmadge's films. *Variety* and the *New York Times* were the most critical of the "polite melodrama" in which she excelled, while the other trade papers – *Exhibitors Trade Review*, *Moving Picture World*, *Motion Picture News*, and *Wid's* (later *Film Daily*) – were more forgiving, and sometimes frankly enthusiastic. The uneven reception of Talmadge's films may be explained by the distinct audiences addressed by the trade press. *Variety* was oriented to the metropolitan theaters of the major producers/distributors, and particularly sought to anticipate a film's success or failure on Broadway. Similarly, the *Times*, much more a local New York paper then than it is today, specifically addressed urban intellectual elites. In contrast, the other film industry trade papers were directed to a wide range of theater owners in the smaller cities and towns.

This series consists of a selection of nine of the short films Talmadge appeared in for the Vitagraph Company of America between 1910 and 1915, six complete features made between 1917 and 1925, and three incomplete features or fragments of features, incomplete either because some reels are lost or because the whole film survives in such a poor state that a fragment is included here more to show what we have lost than as a stand-in for the complete film. Some titles have been excluded because they have been screened recently or, if they survive, are easily available in digital forms – thus, we are showing none of the Fine Arts films, nor important films such as *Secrets*, first shown at the Giornate in 1992 in a Borzage series and later at the Cinema Ritrovato festival in 2017. – BEN BREWSTER, LEA JACOBS



Norma Talmadge. Photo: Jean de Strelecki. (Coll. Joseph Yranski)

Norma Talmadge alla Vitagraph

Norma Talmadge compare, accreditata, in 89 film prodotti dalla Vitagraph Company of America tra il 1910 e il 1915, e non accreditata in molti altri. Nel periodo in cui lei vi lavorava, la Vitagraph era, in termini di metraggio dei film distribuiti, la più grande casa di produzione degli Stati Uniti; nel mondo solo la Pathé Frères produceva di più. Da 2000 piedi la settimana nel 1909, la produzione passò a 8000 la settimana nel 1913. Questa rapida espansione richiese la moltiplicazione delle unità di produzione, con molti film messi in cantiere simultaneamente, e le nuove unità avevano bisogno di nuovi registi. Questi registi venivano reclutati innanzitutto tra gli attori della casa e molto spesso i registi recitavano nei film che dirigevano. Benché soggetti diversi imponessero cast diversamente strutturati, e la casa ci tenesse a dispiegare la sua vasta gamma di attori in produzioni con molteplici personaggi (in particolare, film con tre o quattro "ingenue" Vitagraph come *The Troublesome Stepdaughters* e *The Lovesick Maidens of Cuddleton*), accadeva più spesso che una serie di film avesse un solo regista e gli stessi attori principali. Margaret "Peg" Talmadge, madre di Norma, sosteneva che a differenza di Constance, Norma non era mai stata una comparsa della Vitagraph. Dalla descrizione da lei stessa fatta della sua parte nel suo primo film, l'ora perduto *The Four-Footed Pest*, si evince che era una tipica parte secondaria, ma è chiaro che fin dall'inizio lei, come i suoi colleghi, riteneva di essere un nuovo membro della squadra di attori della Vitagraph più che una lavoratrice occasionale. (La Vitagraph era una risorsa per gli abitanti del quartiere di Brooklyn dove sorgeva, specialmente per i più grandi tra ragazzi delle scuole, che potevano guadagnarsi qualche dollaro candidandosi a fare le comparse nei film Vitagraph. Sia Natalie che Constance Talmadge ne approfittarono, finché la mimica di Constance colpì a tal punto Ralph Ince che fu assunta come attrice fissa.) All'inizio Norma recitò principalmente in film diretti e interpretati, di solito come protagonista, da Charles Kent. A partire dal 1912, a dirigerla fu più spesso Van Dyke Brooke. Dei 9 Vitagraph selezionati per le Giornate 2022, sei sono diretti da Brooke, che recita anche in tutti e sei, per cui la nostra rassegna di Vitagraph con Norma Talmadge può pure essere considerata una personale dedicata a lui. Van Dyke Brooke (1859-1921) arrivò alla Vitagraph come attore nel 1908, diventando quasi immediatamente regista. Si dice che in precedenza abbia avuto una lunga carriera teatrale, ma non siamo stati in grado di reperire alcuna documentazione in proposito. Come attore, di solito interpretava ruoli di anziano, spesso l'avvocato o il medico di famiglia, ma nei lavori con la Talmadge ha spesso parti di maggior rilievo, per cui un film come *Mrs. 'Enry 'Awkins* è più suo che di lei. Come regista, sperimentò profondità spaziale e angolazioni dal basso in film che dipendevano meno dal montaggio, e in particolare dal montaggio alternato, rispetto ai film Biograph dello stesso periodo e anche a quelli del suo collega alla Vitagraph, Ralph Ince.

In genere, nei suoi primi film, Norma Talmadge, più che dar prova di

Norma Talmadge at Vitagraph

Norma Talmadge was credited in 89 films produced by the Vitagraph Company of America between 1910 and 1915, and appeared uncredited in many others. In the period when she worked for the company, it was the largest film-producing company in the U.S. in terms of the footage of the films it released; in the world only Pathé Frères produced more. From 2,000 feet a week in 1909, production grew to 8,000 feet a week in 1913. This rapid expansion required the multiplication of producing units, with many productions occurring simultaneously, and new units needed new directors. These directors were primarily recruited from the company's actors, and very often directors acted in the films they directed. Although different subjects dictated differently structured casts, and the company liked to display its large range of actors in productions with multiple characters – notably films featuring three or four of its ingenues, like *The Troublesome Stepdaughters* and *The Lovesick Maidens of Cuddleton* – more often a series of films would have a single director and the same principal cast.

Margaret "Peg" Talmadge, Norma's mother, argued that, unlike Constance, Norma was never an extra at Vitagraph. From Talmadge's description of her part in her first film, the now-lost *The Four-Footed Pest*, it was a typical bit part, but it is clear that from the beginning she believed, as did her colleagues, that she was a new member of the Vitagraph company of actors rather than a casual worker. (Vitagraph was a neighborhood resource for Brooklynites, especially older schoolchildren, who could make a few dollars by applying to be extras in Vitagraph films. Both Natalie and Constance Talmadge profited by this, until Constance's mimicry impressed Ralph Ince to the point that she was taken on as a regular actress.)

Initially, Norma appeared mostly in films directed by and featuring Charles Kent, who usually had the lead part. From 1912, she was more often directed by Van Dyke Brooke. Of the nine Vitagraphs in our programme, six are directed by Brooke, and he acts in all six, so our Norma Talmadge Vitagraph series can also be seen as a Van Dyke Brooke retrospective. Van Dyke Brooke (1859-1921) joined Vitagraph as an actor in 1908, and almost immediately became a director. He is said to have had a long stage career previously, but we have not been able to trace any documented account of this. As an actor, he usually played old-man parts, often the family lawyer or doctor, but in Talmadge's films his roles are often more prominent, so that *Mrs. 'Enry 'Awkins* is more his film than hers. As a director, he pioneered a deep-staged, low-camera style in films which depended less on editing, and especially less on alternating editing than Biograph films in the same period, and even those of his colleague at Vitagraph, Ralph Ince.

In her earliest films, few demands for acting ability were made

talento recitativo, doveva limitarsi ad apparire bella nei passivi ruoli di ingenua che le venivano assegnati. Come racconta lei stessa, era rimasta particolarmente colpita da Florence Turner, con cui aveva recitato in uno dei titoli iniziali, *A Dixie Mother* (1910), e che sembra aver emulato in molti modi. Entrambe le attrici erano felici di interpretare parti molto diverse, anche quelle poco consone alla dignità di una prima donna, e quelle di anziane come in *A Dixie Mother*. Florence Turner impersona un giovane pescatore giapponese in *Hako's Sacrifice* (1910; presentato alle Giornate dell'anno scorso) e la monella Topsy in *Uncle Tom's Cabin* (1910), mentre in *She Cried* (1912) piange facendo smorfie grottesche. Ella sapeva esprimere potenti emozioni con il minimo dei movimenti, attraverso il volto e la postura più che con i gesti. Queste tendenze sono chiare anche nelle performance di Norma Talmadge che è uno sgorbio di ragazza nella serie "Belinda" e in *The Loan Shark King* manifesta il dolore con grande ritegno. Sono tendenze che continuano a caratterizzare le sue interpretazioni quando se ne va dalla Vitagraph.

BEN BREWSTER, LEA JACOBS

on Talmadge; she mostly had to look beautiful in passive ingenue roles. By her own account, she was particularly impressed by Florence Turner, with whom she acted in one of her first films, *A Dixie Mother* (1910), and she seems to have emulated Turner in various ways. Both actresses were happy to play very different parts, even ones at odds with the dignity of a leading lady, and also old women, as in *A Dixie Mother*. Turner played a Japanese fisher boy in *Hako's Sacrifice* (1910; shown in last year's Giornate) and the ragamuffin Topsy in *Uncle Tom's Cabin* (1910), and made grotesque weeping faces in *She Cried* (1912). Turner excelled at conveying powerful emotions with very little outward movement, most of the signs being in the face and stance rather than by gesture. These tendencies are clear in Talmadge's performances, too – she is a fright in the "Belinda" series, and expresses grief with great restraint in *The Loan Shark King*. These tendencies continued to characterize her performances after she left Vitagraph.

BEN BREWSTER, LEA JACOBS

A DIXIE MOTHER (US 1910)

REGIA/DIR: Charles Kent. CAST: Charles Kent (*generale sudista/Confederate general*), Florence Turner (*sua moglie/his wife*), Carlyle Blackwell (*il figlio minore del generale/the general's younger son*), Norma Talmadge (*his wife*). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 17.12.1910. COPIA/COPY: 35mm, 846 ft. [orig. l: 997 ft.], 13' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

A quanto risulta, è questo il più vecchio dei film con Norma Talmadge ancora esistenti ed è il suo secondo o terzo titolo, mentre il suo primo è stato *A Four-Footed Pest* (uscito nel novembre del 1910); potrebbe anche aver interpretato la versione del 1910 di *Francesca da Rimini* (lei racconta di essere stata sul set, ma potrebbe aver soltanto assistito alle riprese). In quel periodo, e fino all'estate del 1911, la Vitagraph, pur non eliminando di proposito i nomi degli attori, non distribuiva alla stampa gli elenchi dei cast né indicava gli interpreti nei cartelli dei credits, per cui le scarse informazioni sopra fornite sono basate su successivi resoconti dell'attrice. Il film è degno di nota soprattutto per l'interpretazione di Florence Turner del personaggio di un'anziana madre. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

A Dixie Mother is the earliest film featuring Norma Talmadge known to survive; it is her second or third known film. Her first was A Four-Footed Pest (released November 1910), and she may have appeared in the 1910 version of Francesca da Rimini (she described having been on the set, but she may have merely been watching the shooting). At this time, and until the summer of 1911, although Vitagraph did not actively suppress the names of its actors, it did not issue cast lists to the press or put them on title cards, so the meager credit information above is based principally on Talmadge's own later accounts. The film is mainly remarkable for Florence Turner's performance as an elderly mother. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

MRS. 'ENRY 'AWKINS (US 1912)

REGIA/DIR: Van Dyke Brooke. CAST: Van Dyke Brooke (*Noah Clayton, ambulante/costermonger*), Norma Talmadge (*Liza Clayton, sua figlia/his daughter*), Harry T. Morey (*Bill Brown, ex-pugile/ex-pugilist*), Maurice Costello (*Henry Hawkins, giovane ambulante/young costermonger*), Kate Price (*Mrs. Moggs, padrona di casa/landlady*). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 13.03.1912. COPIA/COPY: 35mm, 245,10 m. [orig. l: 1,000 ft.], 12' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Norma Talmadge ha più da fare in questo film che nel precedente ed è brava nel ruolo della figlia che vuol bene al padre beone, Noah Clayton, e tuttavia non accetta che faccia stupidaggini. Ma le lodi

Talmadge has more to do in this film, and she successfully conveys a daughter who loves her bibulous father but will put up with no nonsense from him. But the honors, in acting and



Primo/First frame: *A Dixie Mother*, 1910. Florence Turner, Carlyle Blackwell, Norma Talmadge, Charles Kent. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)
Mrs. 'Henry 'Awkins, 1912. Maurice Costello, Norma Talmadge; Norma Talmadge, Van Dyke Brooks. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

vanno, per l'interpretazione e la regia, a Van Dyke Brooke che, nei panni del padre, se ne sta di fronte al focolare, con il piede gottoso tenuto sollevato, in tutte le scene ambientate in casa Clayton (come usa nei film di questo periodo, la stanza è sempre ripresa esattamente dalla stessa posizione). All'inizio dell'ultima scena, l'unica luce proviene dal focolare sulla destra (probabilmente da una piccola lampada ad arco); la figlia di Clayton, Liza, a malapena visibile nell'oscurità, entra dietro di lui e gli strofina il naso, mentre Henry, il giovane ambulante, accende la lampada a kerosene sulla tavola e la luce illumina tutto il set. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

direction, go to Van Dyke Brooke as the father, who is sitting in a chair by the fire, facing front with his gouty foot propped up in front of him, in every scene in the Clayton house (as is usual with films of this period, the room is always shot from exactly the same position). At the beginning of the last scene the only light comes from the fireplace on the right (probably from a small arc light); Clayton's daughter Liza comes in behind him, barely visible in the darkness, and tweaks his nose, while Henry lights the kerosene lamp on the table, and the lights come up on the set. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

AN OFFICIAL APPOINTMENT (His Official Appointment) (US 1912)

REGIA/DIR: Charles Kent. SCEN: Catherine Carr. CAST: Charles Kent (*colonello/Colonel Armistead*), Harold Wilson (*Amber, il suo domestico/his servant*), Tefft Johnson (*Mr. Murdock, il Segretario di Stato/Secretary of State*), Norma Talmadge (*sua figlia/Murdock's daughter*), Mrs. B.F. [Edith] Clinton (*Miss Miggs, la padrona di casa/the landlady*). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 04.11.1912. COPIA/COPY: DCP, 10'26", (da/from 35mm pos. nitr., [orig. l: 1,000 ft.], imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Originariamente intitolato *An Official Appointment* (Un appuntamento ufficiale), il film venne successivamente ri-distribuito come *His Official Appointment* (Il suo appuntamento ufficiale), e tale è il titolo che compare su questa copia. Qui la Talmadge deve sostanzialmente fare la carina. È il suo charme che induce suo padre a regalarle quel mazzolino di violette la cui circolazione costituisce l'espedito narrativo che tiene insieme il film. Gli esterni furono girati a Washington, DC, sul Malle, il viale monumentale, e presso l'Old Executive Office Building, l'edificio governativo che allora ospitava il Dipartimento di Stato. L'attrice ricordava che il viaggio a Washington era il più lungo che avesse allora mai fatto. Per il film dovette anche imparare a condurre un calesse trainato da un cavallo, il quale quasi la trascinava via, come succede nel film. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

Originally released under the title An Official Appointment, this film was later reissued as His Official Appointment, the title on this print. Talmadge is mainly called upon to be charming. It is her charm that prompts her father to present her with the bunch of violets whose circulation is the narrative device that holds the film together. The exteriors were shot in Washington, DC, on the Mall and by the Old Executive Office Building that then housed the Department of State. Talmadge said the journey there was the longest she had taken up to that time. She had to learn to drive a horse trap for the film, and it nearly ran away with her, as it does in the story. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

JUST SHOW FOLKS (GB: *Just Show People*) (US 1913)

REGIA/DIR: Van Dyke Brooke. SCEN: Walter C. Bellows. CAST: Leo Delaney (*Piquet, il clown/the clown*), Norma Talmadge (*Rosa, sua moglie/his wife*), Helene Costello (*Toto, loro figlia/their child*), Courtenay Foote (*La Bine, l'acrobata/acrobat*), Kate Price (*padrona di casa/landlady*), Hallam Cooley. PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 18.02.1913. COPIA/COPY: 35mm, 848 ft., 13' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Come suggerito da Barry Salt, D.W. Griffith era un regista di spazi intermedi, vale a dire che mentre l'azione era concentrata in uno spazio, i personaggi venivano mostrati in spazi adiacenti e si muovevano dentro e fuori lo spazio centrale. Al contrario, i registi della Vitagraph, e in particolare Van Dyke Brooke, raramente mostravano gli spazi circostanti. Così, in *Mrs. 'Enry 'Awkins*, non vediamo mai l'area adiacente al soggiorno dei Clayton. *Just Show Folks* costituisce tuttavia una parziale eccezione. Gli spazi contigui all'appartamento in affitto dei protagonisti non sono mai visibili, ma al circo vediamo la sala verde, il camerino della coppia principale, l'arena del circo e il corridoio che collega il camerino e la sala verde. Tuttavia questi spazi sono tra loro strettamente collegati solo quando Piquet è trascinato dal corridoio alla sala verde, da dove poi fugge.

Un'altra caratteristica del film è costituita dalle altrimenti irrelate inquadrature dei trapezisti. In un primo momento, ci siamo chiesti se non fossero il frutto di successive interpolazioni da parte di un collezionista, ma non sembra essere questo il caso. In alcune di esse lo sfondo è quello della scena in cui Mlle Rosa sale sul palo e servono a coprire lacune narrative: ad esempio, una delle prime sostituisce quella di Piquet che si cambia d'abito per indossare il costume da clown.

Quando Leo Delaney e Norma Talmadge recitano assieme, normalmente costituiscono la coppia romantica, ma lui qui deve riuscire a passare dal ruolo di ubriacone a quello di eroico salvatore della propria moglie. Quanto a lei, ha un ruolo reattivo, ma sa differenziare con minimi cambiamenti dell'espressione facciale e della postura le sue reazioni davanti alla figlia, alla padrona di casa, al direttore, al marito. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

Barry Salt has suggested that D.W. Griffith was a director of intermediate spaces – that is, while the action might be centered on one space, characters would be shown in adjacent spaces and move into the central space and out of it. By contrast, Vitagraph directors, and especially Van Dyke Brooke, rarely showed surrounding spaces. Thus, in *Mrs. 'Enry 'Awkins*, we are never shown the spaces adjacent to the Claytons' sitting room. *Just Show Folks* is a partial exception, however. We are never shown the spaces surrounding the protagonists' rented apartment, but at the theatre we see the green room, the principal couple's dressing room, the circus arena, and the corridor linking the dressing room and the green room. Nevertheless, these spaces are closely linked only when Piquet is dragged from the corridor into the green room and breaks his way out of it.

Another feature of the film is the otherwise unconnected shots of trapeze artists. On first viewing, we wondered if these might not be later interpolations by a collector, but this does not seem to be the case. The background in some of them is the same as in the scene of Rosa climbing to her perch, and they are placed to cover gaps in the story – thus, one of the first covers Piquet's change from his street clothes to his clown costume.

When Leo Delaney and Talmadge are paired, it is usually, as in *Father's Hatband*, as a romantic couple, but here Delaney has to manage the transition from a mean drunk to the heroic savior of his wife. Talmadge's role is reactive, but she successfully differentiates her reactions to her child, the landlady, the manager, and her husband with very slight changes in facial expression and bodily stance. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

A LADY AND HER MAID (US 1913)

REGIA/DIR: Bert Angeles. SCEN: Beta Breuil. CAST: Florence Radinoff (*Miss Ophelia*), Norma Talmadge (*Belinda*), James Morrison (*Billy*), Lillian Walker (*estetista/beautician*), Hughey [Hughie] Mack (*dentista/dentist*). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 22.05.1913. COPIA/COPY: 35mm, 263 m. [orig. l: 1,000 ft.], 12' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

E ora qualcosa di completamente differente. Quarto di una serie di cinque parti diretta da Bert Angeles e chiamata "Belinda Series" nel bollettino della casa, *Vitagraph Life Portrayals*, il film è come una commedia con John Bunny e Flora Finch con Hughey [Hughie] Mack e Florence Radinoff nei ruoli Bunny-Finch. Norma Talmadge ha i denti da coniglio e le trecce che se ne stanno ritte in fuori, di qua e di là dalla testa. I denti sporgenti sono "curati" da Mack con maglio e scalpello, mentre Lillian Walker se la vede con gli indocili capelli. Anche se nei suoi film successivi non troviamo altri simili esempi di puro slapstick, in questo la Talmadge sembra a proprio agio col genere. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

And now for something completely different. This film was the fourth in a 5-part series, all directed by Bert Angeles, called the "Belinda Series" in the company's bulletin, *Vitagraph Life Portrayals*. The film is like a John Bunny-Flora Finch comedy, with Hughey [Hughie] Mack and Florence Radinoff in the Bunny-Finch roles. Talmadge has buck teeth and pigtailed that stick out on either side of her head; the protruding teeth are "cured" by Mack with a mallet and cold chisel, while Lillian Walker deals with the unruly hair. Although there are no examples of such straightforward slapstick in Talmadge's later films, she seems quite happy in the form in this one. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS



A Lady and Her Maid, 1913. Poster di/by Harry Bedos. (Desmet Collection, Eye Filmmuseum, Amsterdam)



Father's Hatband, 1913. Poster. (Desmet Collection, Eye Filmmuseum, Amsterdam)

FATHER'S HATBAND (US 1913)

REGIA/DIR: Van Dyke Brooke. SCEN: Monte Katterjohn. CAST: Norma Talmadge (Doris Mason), Van Dyke Brooke (Mr. Mason), Leo Delaney (Sam, l'impiegato/the clerk), Harry Lambert (Mr. Henpeck), Flora Finch (Mrs. Henpeck). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 29.10.1913. COPIA/COPY: 35mm, 290 m. [orig. l: 1,000 ft.], 15' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Molti film Vitagraph con Norma Talmadge e molti altri film della casa sono commedie romantiche di questo tipo, con un corteggiamento ostacolato dalla disapprovazione genitoriale che viene alla fine superata, di solito grazie a qualche comico disguido – in questo caso, il casuale scambio di cappelli dei clienti di un barbiere. Van Dyke Brooke interpreta il padre contrario alla liason. Il partner della Talmadge è qui, come in altri film del 1913 e 1914, Leo Delaney. Si noti l'uso di uno specchio per aumentare lo spazio visibile di un corridoio senza tagli di montaggio. – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

Many of Talmadge's Vitagraph films, and many of the company's other films, are romantic comedies of this type, with a courtship obstructed by parental disapproval which is eventually overcome, usually by some comic mishap – in this case, by customers at a barbershop accidentally taking each other's hat. Van Dyke Brooke plays the obstructing father. Talmadge's leading man here, as in many films in 1913 and 1914, is Leo Delaney. Note the use of a mirror to extend the visible space of a hallway without cutting. – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

MEMORIES IN MEN'S SOULS (US 1914)

REGIA/DIR: Van Dyke Brooke. SCEN: James Hopper. CAST: Van Dyke Brooke (Hartley Graham), Walter Horton (Jones), Norma Talmadge (Eleanor Emmons), Charles Eldridge (Edgar Beverly, il suo tutore/her guardian), Antonio Moreno (suo figlio/his son), Thomas Morgan (il figlio di Graham/Graham's son), Audrey Berry (la figlia di Graham/Graham's daughter), Grace E. Stevens (chaperon/Eleanor's chaperone). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 06.08.1914. COPIA/COPY: 35mm, 935 ft. [orig. l: 1,000 ft.], 14' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

È questo un esempio della predilezione nei film da un rullo per la costruzione a flashback che permette di comprimere in un quarto d'ora una vicenda di più anni. Se nelle scene del presente Van Dyke Brooke ha la tipica parte del vecchio, nei flashback è il protagonista romantico. Anche Norma Talmadge deve cambiare, passando da ragazzina a donna di mezza età. – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

An example of one-reel filmmaking's predilection for flashback construction to compress a multi-year narrative into a quarter of an hour. Although in scenes in the present Van Dyke Brooke has his typical old-man part, in the flashbacks he is the romantic protagonist. Talmadge, too, has to change from a young girl to a middle-aged woman. – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

THE LOAN SHARK KING (US 1914)

REGIA/DIR: Van Dyke Brooke. SCEN: Laura Colfax. CAST: Van Dyke Brooke (Hartman, il re degli strozzini/the loan shark king), Norma Talmadge (Helen, sua figlia/his daughter), Antonio Moreno (Harry Graham, l'artista/an artist), Helen Connelly, Bobby Connelly (i loro figli/their children), Edwina Robbins (Mrs. Stone). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 08.10.1914. COPIA/COPY: incompi., 35mm, 996 ft., 15' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

I cineasti classici diffidavano sempre dei soggetti che puntavano sulla sorpresa temendo che il pubblico si confondesse. La diffidenza era ancora più grande nel caso dei film da un rullo, con assai meno tempo per anticipare la soluzione. Forse *The Loan Shark King* sarebbe migliore se gli spettatori apprendessero che “il re degli strozzini” è il padre di Helen quando lei stessa lo scopre, invece il film insiste nell'identificarlo come tale dall'inizio, annunciandolo nel cartello con personaggi e interpreti e nella prima didascalia. Come in gran parte dei suoi altri film, sia per la Vitagraph sia in quelli successivi, Norma Talmadge ha un ruolo reattivo più che di iniziatrice, ma qui le sue reazioni sono centrali e nel manifestarle lei raggiunge livelli degni dei suoi lungometraggi. – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

*Classical filmmakers were always wary of stories relying on surprise, for fear their audiences would be confused by it. The wariness was even greater concerning one-reel films, with so much less time to anticipate the resolution. It might seem that *The Loan Shark King* would be better if the audience only learned that the loan shark king is Helen's father at the point she finds it out, but the film insists on identifying him as such from the beginning, stating it in the cast list and the first narrative title. As in most of her other films, both for Vitagraph and later, Talmadge has a reactive rather than an initiating role, but her reactions are central to the film, and her handling of them reaches the levels she achieves in her feature films.* – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

ELSA'S BROTHER (US 1915)

REGIA/DIR: Van Dyke Brooke. SCEN: W.A. Tremayne. CAST: Norma Talmadge (*Elsa*), S. Rankin Drew (*Jack, suo fratello/her brother*), Van Dyke Brooke (*il nonno orologiaio/their grandfather, a watchmaker*), Donald Hall (*Hammond, proprietario della miniera/mine-owner*), E.A. Turner (*Philip Lessing, il capo ingegnere/his chief engineer*). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 17.04.1915. COPIA/COPY: 35mm, 1852 ft., 27'30" (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Come la gran parte dei tardi Vitagraph con Norma Talmadge, *Elsa's Brother* è un due rulli e come la gran parte dei due rulli Vitagraph è strutturato in due parti distinte, con una pausa narrativa alla fine del primo rullo, come raccomandato nei manuali di sceneggiatura. Il primo rullo porta Jack, il fratello di Elsa, lontano da casa rischiando la morte nel lontano West; il secondo è incentrato sul corteggiamento di Elsa da parte di un uomo che si crede responsabile della morte di Jack. La resurrezione di Jack sblocca la situazione. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

Like most of Talmadge's later Vitagraph films, Elsa's Brother is a two-reeler, and like most Vitagraph two-reelers it falls into two distinct halves, with a narrative pause at the end of the first reel, as recommended in screenwriting manuals. The first reel takes Elsa's brother Jack from the family home to near-death out West; the second centers on Elsa's courtship of a man who believes he is responsible for Jack's death. Jack's resurrection resolves the situation. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

Lungometraggi / Feature Films

THE MOTH (US 1917)

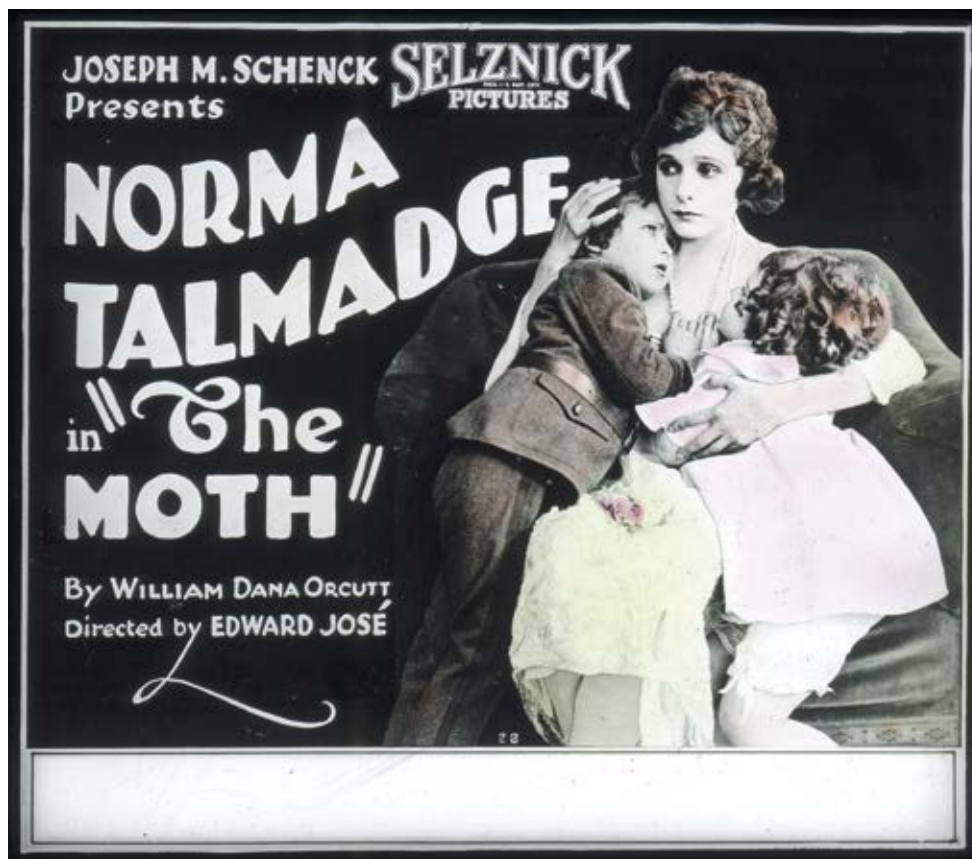
REGIA/DIR: Edward José. SCEN, ADAPT: John B. Clymer, Harry O. Hoyt, dal romanzo di/from the novel by William Dana Orcutt, *The Moth: The Story of a Beautiful High-Spirited Girl* (1912). PHOTOG: Edward Wynard, Ben Struckman. COST: Lucile [Lucy Duff-Gordon], Henri Bendel. CAST: Norma Talmadge (*Lucy Gillam, poi/later Lucy Spencer*), Hassard Short (*A. Valentine 'Vallie' Spencer, suo marito/her husband*), Eugene O'Brien (*capitano/Captain Auchester*), Virginia Dare (*Nita Marbridge*), Adolph[e] Menjou (*Teddy Marbridge, suo marito/her husband*), Donald Hall (*Ned Cunningham, procuratore distrettuale/District Attorney*), Maude Allen (*Margaret Cunningham, sua moglie/his wife*), Frank Kingdon (*Laurence Gillam*), Robert Vivian (*precettore/tutor*), Aida Armand (*Babs, la figlia di Lucy/Lucy's daughter*), Kenneth Worms (*Larry, il figlio di Lucy/Lucy's son*). PROD: Joseph M. Schenck, Norma Talmadge Film Corporation. DIST: Select Pictures Corporation. USCITA/REL: 10.1917. COPIA/COPY: DCP, 58' (da/from 35mm, incomp., ultimi rulli mancanti/missing final reels); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

The Moth (La falena) è il primo film di Norma Talmadge distribuito come Select Picture; i suoi precedenti film del 1917 erano stati distribuiti dalla Lewis J. Selznick Productions. Alla fine dell'estate di quell'anno Adolph Zukor acquistò il 50 per cento della Selznick Productions, mutandone il nome in Select. All'epoca si diffuse la voce che Zukor avesse estromesso Selznick dalla casa, ma se questa era la sua intenzione non ebbe successo: Selznick infatti rimase sicuramente a capo della Select fino al 1923. Il principale effetto di questo cambiamento per le sorelle Talmadge fu che l'accordo con Zukor mise a disposizione della Select l'ex Morosco Studio di Los Angeles, che dal 1916 era di proprietà della Famous-Players Lasky. Alla fine del 1917 Constance Talmadge si trasferì a Los Angeles per realizzare film Selznick distribuiti dalla Select.

The Moth è tratto dall'omonimo romanzo di William Dana Orcutt. Anche il precedente film di Norma Talmadge, *Poppy*, era l'adattamento di un romanzo. All'uscita di *The Moth*, l'attrice annunciò che in futuro tutti i suoi copioni sarebbero stati tratti da libri. La maggioranza dei suoi film successivi è peraltro costituita da adattamenti di opere teatrali, come gran parte dei suoi lungometraggi degli anni Dieci. Il romanzo di Orcutt ha una trama principale, che descrive

The Moth was the first film with Norma Talmadge released as a Select Picture; her films from earlier in 1917 were distributed by Lewis J. Selznick Productions. In the late summer of that year, Adolph Zukor bought 50 percent of Selznick Productions, and the name was changed to Select. It was rumored at the time that Zukor had ousted Selznick from the company, but if that was Zukor's intention he was unsuccessful, since Selznick clearly remained in charge of Select until 1923. The main effect the change had on the Talmadges was that the deal with Zukor made the former Morosco Studio in Los Angeles, owned by Famous-Players Lasky since 1916, available to Select, and at the end of 1917 Constance Talmadge moved to Los Angeles to make Selznick pictures there for Select release.

The Moth is adapted from the novel of the same name by William Dana Orcutt. Talmadge's previous picture, Poppy, was also adapted from a novel. On the release of The Moth, she announced that "in the future all of her scenarios will be written from books." Nevertheless, the majority of her later films are adaptations of plays, as were most of her other features in the 1910s. Orcutt's novel has a main plot, tracing Lucy Spencer's



The Moth, 1917. Diapositiva in vetro/Glass slide. (Coll. Rob Byrne)

l'evoluzione di Lucy Spencer da ingenua scavezzacollo incurante della scarsa attenzione che le riserva il marito Vallie a madre devota che divorzia dal marito a favore dell'innamorato, e una trama secondaria in cui il procuratore distrettuale di Boston indaga su un omicidio. Le due vicende confluiscono quando emerge che l'amante di Vallie è sospettata dell'omicidio: la minaccia di rivelare questo sospetto sventa il piano di Vallie di citare il procuratore distrettuale come correo nella causa di divorzio dalla moglie. La trama secondaria è poco sviluppata: assolta la funzione di facilitare il divorzio di Lucy, sembra svanire: ignoriamo chi sia il vero colpevole e quale fato attenda l'amante di Vallie. Venne allora introdotto uno scioglimento più drammatico, in cui l'amante si suicida e Vallie tenta senza successo di insinuare che ella sia stata uccisa dal capitano Auchester, l'innamorato di Lucy. (Ricaviamo queste notizie da recensioni e sinossi dell'epoca, giacché nella copia superstite mancano gli ultimi rulli.) Tutte le recensioni sottolineano come questo sia un "society film",

development from a naïve madcap indifferent to her husband Vallie's neglect to a devoted mother divorcing her husband in favor of a lover, and a subplot dealing with the Boston District Attorney's investigation of a murder. The two are brought together when it transpires that the murder suspect is Vallie's mistress, and the threat to reveal this thwarts his plan to cite the D.A. as the co-respondent in a divorce from his wife. The subplot is fairly underdeveloped; once it has served to ease Lucy's divorce, it fizzles – we never learn who was really guilty, or the fate of Vallie's mistress. The filmmakers clearly found this unsatisfactory. They substituted a more dramatic ending, where the mistress commits suicide and Vallie tries unsuccessfully to suggest that Captain Auchester, Lucy's lover, killed her. (This is gleaned from contemporary reviews and summaries, since the surviving print lacks the last reels.) All the reviews emphasize that this is a "society" picture, with

dove la Talmadge interpreta una facoltosa giovane donna che indossa abiti e accessori adeguati alla sua posizione sociale, mentre nei precedenti lungometraggi ella si muoveva in ambienti più esotici o meno raffinati. Uno dei luoghi scelti per le riprese fu la residenza estiva dell'attrice a Beechurst, Long Island. Come avveniva di solito nel caso di soggetti contemporanei, fu lei stessa a scegliere i propri costumi per il film (disegnati da Lucile e Henri Bendel). In un'intervista concessa al *Motion Picture Magazine* (aprile 1918) ella spiegò così le sue scelte: “*The Moth* è, a mio parere, un chiaro esempio di psicologia del colore ... Come sapete il personaggio di Lucy Gillam ha molti lati positivi, che però nella prima parte del film sono completamente celati sotto la maschera frivola e insensibile della ragazza dell'alta società, la cui anima non è mai uscita dalla crisalide. Per vestire Lucy, bisognava usare morbidi toni di rosa e sfumature prive di un carattere definito, ma con una nota di freddezza. Uno dei miei abiti da sera era di tessuto dorato, e un altro di tessuto a rete nero; un abito da pomeriggio era invece color lavanda con pieghe dritte e morbide. In seguito, quando Lucy ritrova il suo cuore di madre, indosso abiti dai colori positivi.” Naturalmente ella non ignorava che il film era in bianco e nero, per cui l'attenzione prestata ai colori dei suoi vestiti induce a pensare che si preoccupasse dell'effetto che potevano esercitare su di lei e sugli altri attori, piuttosto che sugli spettatori del film. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

Talmadge playing a wealthy young woman, with appropriate clothes and furnishings, where her previous Schenck-produced features had her in more exotic or less well-heeled milieux. One of the locations for the film was Talmadge's own summer estate at Beechurst, Long Island. As usual with contemporary subjects, Talmadge selected her own costumes for the picture (designed by Lucile and Henri Bendel), and discussed her choices in 1918 in an interview in Motion Picture Magazine (April 1918): “The Moth, in my opinion, is a striking example of the psychology of color [...] You know that there was much that was fine in the character of Lucy Gillam, but during the early part of the picture it is completely concealed under the frivolous, heartless exterior of the society girl whose soul has never emerged from its chrysalis. In gowning Lucy, it was necessary to use soft pinks and shades without too definite a character, but with a note of coldness. One of my evening gowns was of gold cloth and another of black net. An afternoon frock was of lavender with straight, soft folds. Later, when Lucy found her mother heart I wore gowns with positive colors.” Of course, she knew she was making a black & white film, so the emphasis on the colors of her clothes suggests she was more concerned with their effect on herself and her fellow actors than that on the eventual film spectators. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

GHOSTS OF YESTERDAY (US 1918)

REGIA/DIR.: Charles Miller. PROD.: Joseph M. Schenck. SCEN, ADAPT.: Mildred Considine, dalla commedia/*from the play* by Rupert Hughes, *Two Women* (1910). PHOTOG.: Edward Wynard. CAST.: Norma Talmadge (*Ruth Grahame/Jeanne La Fleur*), Eugene O'Brien (*Howard Marston*), Stuart Holmes (*conte/Count Pascal de Fondras*), John Daly Murphy (*Duc de Lissac*), Henry J. Hebert [*Henry J. Herbert*] (*Roger Sterns*), Ida Darling (*Mrs. Whitaker*), Blanche Douglas (*Marie Calleaux*). PROD.: Norma Talmadge Film Corporation. DIST.: Select Pictures Corporation. USCITA/REL.: 01.1918. COPIA/COPY: incomp., DCP, 60' (da/from 35mm, incomp., ultimi rulli mancanti/missing final reels); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Ghosts of Yesterday (Fantasmi del passato) è l'adattamento di *Two Women* (Due donne), l'opera teatrale di Rupert Hughes che fu allestita per la prima volta a Broadway il 29 novembre 1910 segnando il ritorno al teatro di prosa di Mrs. Leslie Carter, la quale, dopo aver rotto con Belasco nel 1906, per quattro anni aveva fatto solo varietà. A New York, nella stagione 1910-11, lo spettacolo ebbe soltanto 47 repliche, ma fu portato in tournée per vari anni. Dalla critica fu accolto con giudizi curiosamente contrastanti. La recensione del *Billboard* (26.11.1910) della prima tenutasi a Cleveland, Ohio, il 21 novembre, fu entusiastica: conteneva un lusinghiero paragone con *Camille* e *Zaza* ed esaltava l'interpretazione di Mrs. Leslie Carter. La stessa rivista giudicò invece in maniera assai più fredda la prima a Broadway (10 dicembre 1910), prevedendo che sarebbe stato un successo ma solo grazie alla potente claque della signora. E nel medesimo numero ristampava una feroce critica del *New York World*, che definiva il lavoro “un drammone vecchio stampo traboccante di emozioni ... senza la minima plausibilità”.

Ghosts of Yesterday is an adaptation of *Two Women*, a play by Rupert Hughes first produced on Broadway on 29 November 1910. The play was Mrs. Leslie Carter's return to the legitimate stage after four years in vaudeville since breaking with Belasco in 1906. It had only 47 performances in New York in the 1910-11 season, but ran on tour for several years. Critical response to it was interestingly mixed. The *Billboard's* review (26.11.1910) of its first performance in Cleveland, Ohio, on 21 November, was enthusiastic, comparing the play favorably to *Camille* and *Zaza*, and raving about Mrs. Leslie Carter's performance. The follow-up in the same magazine on the Broadway premiere (10.12.1910) was much cooler, predicting that it would be successful, but only because of the power of a Mrs. Leslie Carter claque. In the same issue it reprinted a scathing review from the *New York World* that described it as “this old-fashioned melodrama of perfervid

Come fa notare sia la recensione del *World* di *Two Women* sia quella del *Moving Picture World* del film con la Talmadge, *Two Women* è un epigono di *La Dame aux camélias*. Il lavoro di Hughes era una traduzione, o piuttosto un adattamento, di un'opera del 1862 del drammaturgo e attivista politico friulano Teobaldo Ciconi, *La statua di carne*. Ciconi esplicita il collegamento con *La signora delle camélie* dando, all'inizio dell'ultimo atto, queste istruzioni: "I violini coi sordini, in modo che appena si sentono, suonano l'aria della *Traviata*: 'Di quell'amor'". (Oggi quest'aria prende di solito il titolo dal suo primo verso, "Un dì, felice, eterea"; nel passaggio che inizia con "Di quell'amor", Alfredo descrive a Violetta una mistica filosofia dell'amore che costituisce un elemento centrale del dramma di Ciconi.)

La statua di carne narra la vicenda di un uomo, Paolo di Santa Rosa, che ama una donna bella e virtuosa, che però muore lasciandolo inconsolabile finché non incontra un'altra, Noemi Keller, che assomiglia alla prima e che lui cerca di trasformare in una sua sostituta. Ma Noemi assomiglia solo esteriormente a colei che l'ha preceduta. Si tratta di un soggetto che ha in seguito avuto una gran fortuna. Si possono individuare due varianti. Quella ottimista, cui appartengono il "dramma romanzo" di Ciconi e almeno uno dei successivi adattamenti cinematografici italiani, *La statua di carne* di Mario Almirante (1921), presentato alle Giornate 1991 e 2014, si impernia sulla seconda donna, che si innamora dell'eroe e in tal modo si redime. Quella pessimista è esemplificata dal romanzo di Georges Rodenbach *Bruges-la-morte* (1892), che mette in primo piano l'uomo, il quale, comprendendo che la seconda donna non è degna della prima, finisce per ucciderla, strangolandola con la treccia, gelosamente conservata, della compianta moglie. Anche *Bruges-la-morte* ha avuto una seconda vita cinematografica: ha infatti offerto la base sia a uno dei più deliranti film di Yevgeni Bauer, visto alle Giornate del 1989, *Grezy* (Sogni ad occhi aperti, 1915), sia, più sorprendentemente, a un film americano da un rullo, *The Braid*, prodotto dalla Comet nel 1910. Il film del 1943 di Camillo Mastrocinque, *La statua vivente* (recentemente restaurato dalla Cineteca del Friuli), benché pubblicizzato come adattamento del dramma di Ciconi, appartiene al filone pessimistico, giacché alla fine l'eroe uccide la seconda donna; *Vertigo* di Hitchcock (1958) continua il motivo.

Two Women e *Ghosts of Yesterday* appartengono palesemente alla variante ottimistica, benché non sia chiarissimo come si concludano. A quanto risulta il dramma di Hughes non fu mai pubblicato e, per evitare gli spoiler, i riassunti fatti nelle recensioni sono reticenti circa il finale (il critico del *World* affermò di aver lasciato la sala prima dell'ultimo atto, prevedendo tuttavia un duello in cui l'eroe sarebbe rimasto ferito, assistito poi dalla seconda donna che l'avrebbe condotto alla guarigione: scioglimento probabile, e in effetti i riassunti segnalano un duello). La copia sopravvissuta di *Ghosts of Yesterday* manca dei rulli finali, ma dalle sinossi si evince che l'eroe perde la vista in una rissa con un rivale, anziché battersi a duello con lui: una svolta narrativa che sembra essere stata adottata solo in questo film.

Rispetto a *La statua di carne*, inoltre, *Ghosts of Yesterday* si riallaccia

emotions [...] as untrue to reasonable plausibility as any stage performance could possibly be."

As the *World* reviewer of *Two Women*, and the *Moving Picture World* critic who reviewed Talmadge's film noted, *Two Women* is a descendant of *La Dame aux camélias*. Hughes's play was a translation, or rather an adaptation, of an 1862 play by the Friulian political activist and playwright Teobaldo Ciconi, *La statua di carne*. Ciconi signals the Camille connection by instructing that, at the beginning of the last act, "muted violins play the aria 'di quell'amor' from *La Traviata* in a barely audible manner." (This aria is today usually named from its first line, "Un dì, felice, eterea" – in the passage starting with the words "di quell'amor," Alfredo outlines to Violetta a mystical philosophy of love which is central to Ciconi's play.)

La statua di carne tells the story of a man, Paolo di Santa Rosa, who loves a beautiful and virtuous woman, but she dies, leaving him inconsolable, until he meets another woman, Noemi Keller, who resembles her, and tries to make her a substitute for the dead lover. She, however, only outwardly resembles the first woman. This plot subsequently had a long career. Two variants can be distinguished. The optimistic one, to which Ciconi's play and at least one of the later Italian film adaptations, Mario Almirante's *La statua di carne* (1921) – screened at the Giornate in 1991 and 2014 – belong, centers on the second woman, who falls in love with the hero and is thereby redeemed. The pessimistic one is exemplified by Georges Rodenbach's novel *Bruges-la-morte* (1892), which focuses on the man, whose realization that the second woman is unworthy of the first drives him eventually to kill her, strangling her with his former wife's carefully preserved hair. *Bruges-la-morte* also had a cinematic afterlife; it is the basis of one of Yevgeni Bauer's most delirious films, *Grezy* (Daydreams, 1915; shown at the Giornate in 1989), but also, more surprisingly, of an American one-reeler, *The Braid*, produced by Comet films in 1910. Camillo Mastrocinque's 1943 film *La statua vivente* (recently restored by the Cineteca del Friuli) belongs to the pessimistic lineage, despite being advertised as an adaptation of Ciconi's play, since the hero ends by killing the second woman; Hitchcock's *Vertigo* (1958) continues the motif.

Two Women and *Ghosts of Yesterday* clearly belong to the optimistic variant, though precisely how they end is uncertain. Hughes's play was never published, as far as we can tell, and to avoid spoilers, summaries in the reviews are coy about the ending (though the *World* reviewer boasted that he walked out before the final act – he predicted, however, that there would be a duel, the hero would be injured, and the second woman could nurse him back to health; a likely conclusion, and the summaries indicate there was a duel). The surviving print of *Ghosts of Yesterday* lacks the final reels, but plot summaries indicate that the hero is blinded in a fight with a rival rather than fighting a duel with him, a plot turn that seems to be unique to this film.

più direttamente a un altro dei motivi sottesi a queste storie: il mito di Pigmalione. Il protagonista del film, Howard Marston, è un pittore e la seconda donna, Jeanne, attira il suo interesse non come amante sostitutiva bensì come modella grazie alla quale potrà completare il ritratto della prima, Ruth Grahame. La medesima situazione è implicita nel titolo del dramma di Ciconi, il quale segnala la cosa quando, dopo la redenzione di Noemi, Paolo dice che “la statua, come la Galatea di Pigmalione, al soffio dell’amore ha sentito palpitare le sue tempie”.

Il ritratto diede origine a un aneddoto ripreso più volte dalla stampa. Ne erano state approntate due copie, una era quella “vera”, o comunque costosa, l’altra era un accessorio di scena da quattro soldi che la Talmadge, esasperata dall’apparente indifferenza dell’amante, doveva squarciare. Purtroppo se la prese con il “vero” ritratto, suscitando commenti di biasimo verso la casa di produzione che dimostrava di ignorare le restrizioni contro gli sprechi in vigore in tempo di guerra. Norma Talmadge fu elogiata per la sua interpretazione di questo duplice ruolo, con uno dei due personaggi che veniva radicalmente cambiando. Scrisse Longacre su *Motion Picture News* (26.01.1918): “La principale delle due parti con cui si cimenta Norma Talmadge era, se ci è consentita l’osservazione, assai difficile da caratterizzare. Rendere il cambiamento dalla frivola, irriverente, godereccia Jeanne Le Fleur dei cabaret parigini alla dolce tenerezza ... [del] suo primo ruolo, quello di Ruth, ha richiesto a Miss Talmadge un concentrato di tutti i suoi talenti, in particolare l’applicazione di quel suo straordinario senso del personaggio che è uno dei suoi maggiori vanti. La sua capacità di esprimere le emozioni l’ha condotta a un indiscusso primo posto fra le stelle del cinema, e questa sua ultima prova non è di certo la meno notevole.” – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

Ghosts of Yesterday also points more directly than La statua di carne to another motif behind these stories – the myth of Pygmalion. The film’s protagonist, Howard Marston, is a painter, and his interest in the second woman, Jeanne, is as a model for him to complete a portrait of the first woman, Ruth Grahame, not as a replacement lover. The same situation is implied by the title of Ciconi’s play, and Ciconi signals it when, after Noemi’s redemption, Paolo compares it to the softening of Galatea’s stony body as she comes alive.

The portrait gave rise to a story much repeated in the press. The filmmakers had two copies, one “real”, or at any rate costly, another a cheap prop that Talmadge had to slash in frustration at her lover’s apparent indifference. Unfortunately, Talmadge managed to slash the “real” one, occasioning comment about how the company ignored wartime strictures against waste.

Talmadge was praised for her handling of the dual role, which involved not only playing two people, but one of them radically changing in character. As Longacre in Motion Picture News (26.01.1918) put it, “The larger of the two parts undertaken by Norma Talmadge was, if we may be permitted to suggest, extremely difficult to characterize. To register the change from the vain, pleasure-loving, profane Jeanne Le Fleur of the Paris cabaret to the sweet tenderness ... [of] her first role, that of Ruth, demanded the concentration of all Miss Talmadge’s talents, particularly the application of the remarkable sense of character which the actress numbers among her accomplishments. Her work as an emotional actress has long held for her undisputed leadership of the stars of the screen and her latest effort is in no wise her least.” – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

THE FORBIDDEN CITY (La città proibita) (US 1918)

REGIA/DIR.: Sidney A. Franklin. PROD.: Joseph M. Schenck. SCEN., ADAPT.: Mary Murillo, dal racconto di/from a story by George Scarborough. PHOTOG.: Edward Wynard, H. Lyman Broening. SCG/DES.: Willard M. Reineck (tech. dir.); Joseph Rotham (loc. mgr.), P.L. Yuam (asst. + research cons.). COST.: P.L. Yuam. CAST.: Norma Talmadge (*San San/Toy*), Thomas Meighan (*John Worden*), A.E. Warren (*Wong Li, padre di San San/San San’s father*), Michael Rayle (*Ching Li, amico di Wong/Wong Li’s friend*), L. Rogers Lytton (*l’imperatore cinese/the Chinese Emperor*), Charles Fang (*Yuan Loo, una delle guardie imperiali/one of the Emperor’s guards*), Reid Hamilton (*tenente/Lieutenant Philip Halbert*), Lee Wayne, Sam Kim. PROD.: Norma Talmadge Film Corporation. DIST.: Select Pictures Corporation. USCITA/REL.: 09.1918. COPIA/COPY: 35mm, 5,053 ft. [orig. l: c. 6,500 ft.], c.65' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Il soggetto di *The Forbidden City* è accreditato al drammaturgo George Scarborough (autore anche del lavoro teatrale *The Heart of Wetona*) e la sceneggiatura a Mary Murillo. In anni successivi, dopo la creazione dell’associazione degli sceneggiatori, quando i credits entrarono a far parte delle negoziazioni contrattuali, questa duplice segnalazione è la maniera normale per indicare i contributi di più di uno scrittore; negli anni Dieci tuttavia è piuttosto rara (anche se utilizzata nei film di Norma Talmadge *The Law of Compensation* e *By Right of Purchase*). I copioni sono in genere attribuiti a uno o più sceneggiatori,

The story of The Forbidden City is credited to the playwright George Scarborough (also the author of the play The Heart of Wetona) and the scenario to Mary Murillo. In later years, after the establishment of the writers’ guilds, when credits became part of contract negotiations, such dual writers credits are a common way of dealing with multiple screenwriters, but it is fairly rare in the 1910s (though it is also used for Talmadge’s films The Law of Compensation and By Right of Purchase). Scripts are generally assigned as such to one or more scenarists,



The Forbidden City, 1918. Diapositiva in vetro / Glass slide. (Coll. Rob Byrne)

e se in questa sezione dei credits compare un altro nome, è quello dell'autore del libro, dell'opera teatrale o del racconto adattati per lo schermo. All'epoca, vari commentatori ritennero che il film fosse tratto da un dramma di Scarborough, di cui la pellicola costituiva un adattamento: uno indicò nel film un modello di adattamento cinematografico di un'opera teatrale, un altro ipotizzò che la proprietà dei diritti fosse stata oggetto di una guerra al rialzo. Risulta quindi arduo precisare quale sia stato il contributo di Scarborough. Per quanto ne sappiamo, non è mai stato allestito un dramma teatrale, né ne è stato pubblicato uno, né è stato edito un romanzo con questo titolo o con questa trama. Forse esisteva un'opera teatrale mai rappresentata o un romanzo inedito che la Murillo poi adattò?

Nel 1918 Los Angeles era ormai diventata una seconda casa per la famiglia Talmadge, non importa quanto Norma proclamasse di odiarla. Lei preferiva sempre lavorare a New York, e *The Forbidden City* fu

and any other name in the scripting part of the credits will be the author of the book, play, or short story adapted. Several commentators at the time of release assumed the film must be based on a play by Scarborough of which the film was an adaptation – one uses the film as an example of how to adapt a play as a film, another suggests there was a bidding war for the property. It is thus hard to determine Scarborough's contribution. As far as we know, there was no produced play or published play or novel with this title or this plot. Did Scarborough give Mary Murillo some kind of treatment? Was there, perhaps, an unproduced play or unpublished novel that Murillo adapted?

*By 1918 Los Angeles was a second home to the Talmadges, however much Norma insisted she hated it. She always preferred working in New York, and *The Forbidden City* was*



The Forbidden City, 1918. Norma Talmadge. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

girato quasi completamente in quella città, presso il Norma Talmadge Studio al numero 318 di East 48th Street. Questo è il suo primo film in cui lo scenografo, Willard Reineck, è specificamente indicato, con la denominazione di “direttore tecnico”. La pubblicità sottolineò le accurate ricerche svolte per le scene ambientate nella Città proibita di Pechino, e i vari articoli immancabilmente segnalavano lo splendore e l'autenticità delle scenografie e dei costumi. Gli interni della casa di Wong Li e del palazzo imperiale sono realizzati benissimo; la sala del trono è allestita in maniera più sommaria, usando tendaggi anziché autentiche pareti e ricorrendo a una messinscena in profondità attraverso successive file di tende.

La sfida più impegnativa fu tuttavia rappresentata dal giardino della casa di Wong Li, scenario importante poiché vi è ambientata quasi tutta la prima parte della vicenda. Come si legge sui giornali, Joseph Rotham, abituale location manager dell'attrice, dopo aver perlustrato il paese, aveva infine scovato un giardino cinese di aspetto così

mostly made in the Norma Talmadge Studio at 318 East 48th Street in Manhattan. This is the first of Talmadge's films for which a set designer is specifically named, Willard Reineck, as “technical director”; publicity emphasized the research that went into the scenes in the Forbidden City in Beijing, and commentary invariably mentioned the splendor and authenticity of the sets and costumes. The room sets for Wong Li's house and the private rooms in the Imperial Palace are very well done; the throne room in the palace is much sketchier, using drapes rather than true walls, and relying on deep staging with vistas through lines of drapes.

But it was the garden of Wong Li's house, an important setting for much of the film's early story, that proved a particular challenge. Press stories related how Talmadge's regular location manager, Joseph Rotham, scoured the country, finally finding a Chinese garden so authentic-looking that it was enthusiastically



The Forbidden City, 1918. Norma Talmadge, Charles Fang. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

autentico da suscitare l'entusiastica approvazione di P.L. Yuam, consulente speciale cinese del film. Definito "il più informato esperto di storia e cultura della Cina presente in America", Yuam collaborò alla scelta di scenografie e ambientazioni per gli esterni e funse da supervisore per tutti i costumi e gli effetti scenici. Quell'estate Norma e la sua troupe dedicarono varie settimane alle riprese in esterni; il loro perfetto giardino cinese, romantico e pieno d'atmosfera, fu trovato non molto lontano, nell'alto Hudson, allo Yama Farms Inn di Napanoch presso Ellensville sui monti Catskill.

Le interpretazioni dell'attrice di una donna cinese e della figlia sino-americana fanno pochissimo affidamento sul trucco, assai più su postura e camminata, ma soprattutto sui costumi. La recensione apparsa su *Wid's Daily* (13.10.1918) nota acutamente che, nella prima scena in cui compare, San San è circondata da bambini cinesi (reclutati, secondo *Variety* del 27.0.1918, nella Chinatown di New York) per mettere in rilievo la minima differenza tra i loro visi e quello dell'attrice. Oggi

approved by the film's special Chinese consultant, P.L. Yuam. Referred to as "the best informed expert on Chinese history and culture in America," Yuam assisted in the selection of sets and properties, and supervised the making of all the film's costumes and scenic effects. Norma and her troupe spent several weeks that summer filming on location; their perfect Chinese garden, combining romance and atmosphere, was to be found just a simple trip away up the Hudson, at the Yama Farms Inn in Napanoch, near Ellensville in the Catskills.

Talmadge's characterizations as a Chinese woman and her Chinese-American daughter rely very little on make-up, much more on stance and gait, but mostly on costume. The review in Wid's Daily (13.10.1918) astutely noted how, on San San's first appearance, she is posed surrounded by Chinese children (recruited from New York's Chinatown, according to Variety, 27.09.1918) to show how little her face differed from theirs.

sembra più imbarazzante l'inglese semplificato delle didascalie riferite ai personaggi cinesi, anche quando questi dovrebbero rivolgersi in cinese ad altri personaggi cinesi. A differenza di altri ruoli duplici, *The Forbidden City* non consente alla Talmadge di interpretare personaggi nettamente distinguibili, poiché San San e Toy, che sono madre e figlia, dovrebbero assomigliarsi – certo, secondo alcuni critici era inverosimile che Worden, l'uomo segretamente sposato da San San, non si rendesse conto che Toy era sua figlia quando l'incontra a Manila, 18 anni dopo la condanna a morte pronunciata dall'imperatore contro San San una volta scoperta la loro relazione. Tuttavia, anche nelle prime scene in cui Toy compare, ancora all'interno del palazzo imperiale, sembra molto più americana di San San.

La regia di *The Forbidden City* e di *The Heart of Wetona* è in entrambi i casi di Sidney Franklin, una figura di rilievo nelle carriere sia di Norma che di Constance Talmadge. Diresse infatti tre film di Norma per la Fine Arts, cinque per la Select e uno per la First National (oltre a sei film con Constance per la First National).

BEN BREWSTER, LEA JACOBS

More embarrassing today is the pidgin English in the titles of the Chinese characters, even when they are supposed to be speaking in Chinese to other Chinese characters. Unlike other dual-role films, The Forbidden City does not allow Talmadge to play sharply different characters, since San San and Toy, as mother and daughter, are supposed to be alike – indeed, some reviews thought it implausible that Worden, the man San San secretly marries, would fail to realize Toy is his daughter when they meet in Manila, 18 years after the emperor ordered San San's death upon discovering the liaison. Nevertheless, even in Toy's earliest scenes, when she is still in the Imperial Palace, Talmadge makes her look much more American than San San. The Forbidden City and The Heart of Wetona were directed by Sidney Franklin, a significant figure in both Norma and Constance Talmadge's careers. He directed three of Norma Talmadge's films for Fine Arts, five of those for Select, and one for First National (as well as six of Constance Talmadge's First National films).

BEN BREWSTER, LEA JACOBS

THE HEART OF WETONA (L'amore dei visi pallidi) (US 1919)

REGIA/DIR: Sidney A. Franklin. SCEN, ADAPT: Mary Murillo, dalla pièce *difrom the play by George Scarborough (1916)*. PHOTOG: David Abel. CAST: Norma Talmadge (*Wetona*), Fred Huntley (*capo/Chief Quannah*), Thomas Meighan (*John Hardin*), Gladden James (*Tony Wells*), Fred Turner (*pastore/Pastor David Wells*), Princess Uwane Yea (*Nauma*), Charles Edler (*Comanche Jack*), White Eagle (*Nipo*), Black Wolf (*Passequa*), Black Lizard (*Eagle*). PROD: Joseph M. Schenck, Norma Talmadge Film Corporation. DIST: Select Pictures Corporation. USCITA/REL: 05.01.1919. COPIA/COPY: 35mm, 87' (4670 ft., [orig. l: 5265 ft.], 20 fps); did./titles: ENG.

FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Il lavoro teatrale di George Scarborough *The Heart of Wetona*, prodotto da David Belasco con Lenore Ulrich nel ruolo della protagonista, esordì a Broadway al Lyceum Theatre il 29 febbraio 1916 (in precedenza vi erano state rappresentazioni di prova a Boston, con il titolo *Oklahoma*). La trama narra la vicenda di una giovane donna che confessa al padre di essere stata sedotta. Egli la costringe allora a sposarsi; lo sposo non è però il seduttore, bensì un altro uomo che l'ama e con il matrimonio intende proteggerla dal padre. Secondo un articolo del corrispondente da New York del giornale londinese *The Stage*, fu Belasco a trasformare il testo originale di Scarborough in un "dramma indiano" nel quale l'eroina e suo padre sono nativi americani. L'opera ebbe un'accoglienza positiva e fu rappresentata 95 volte nel resto della stagione 1915-16. Per la stagione seguente Belasco aveva previsto una tournée con il cast originale, ma alcuni dei membri più indispensabili della compagnia si rifiutarono di partecipare senza un aumento della retribuzione. In quegli anni le tensioni fra attori e impresari teatrali erano sempre più aspre e nel 1919 culminarono nello sciopero dell'Actors' Equity Association. Belasco rispose alle richieste degli attori cancellando la tournée e non mettendo più in scena l'opera.

Per girare le scene in esterni della versione cinematografica con Norma Talmadge, Joe Schenck scelse la California, che offriva uno

George Scarborough's play *The Heart of Wetona*, produced by David Belasco with Lenore Ulrich in the title role, received its Broadway première at the Lyceum Theatre on 29 February 1916 (it had try-outs in Boston earlier, under the title *Oklahoma*). The play's plot concerns a young woman who confesses to her father that she has been seduced, and he forces her to marry; the man he forces her to marry is not the seducer, but another man who loves her and marries her to protect her from her father. An article by a New York correspondent of the London newspaper *The Stage* suggests that it was Belasco who transformed Scarborough's original into an "Indian drama" in which the heroine and her father are Native Americans. The play was well received, and ran up 95 performances in the remainder of the 1915-16 season. Belasco planned to take it on the road with the original cast in the following season, but some of the most indispensable cast members refused to go unless they received more pay. Tensions between actors and managers were rising in these years, culminating in the 1919 Equity strike. Belasco's response to the actors' demands was to cancel the tour and not to produce the play again.

Joe Schenck decided to shoot the exteriors for Talmadge's film version in California, which would provide more suitable scenery



The Heart of Wetona, 1919. Norma Talmadge. (Coll. Joseph Yranski)

scenario più adatto per un soggetto western. Schenck, Norma, il regista Sidney Franklin e gli attori Thomas Meighan e Gladden James partirono per Los Angeles alla fine di settembre del 1918. Si stabilirono al Morosco Studio, dove Constance Talmadge fece molti dei suoi titoli per la Select Pictures. Gli esterni furono realizzati a Idyllwild nelle San Jacinto Mountains. Dalla documentazione d'epoca non è chiaro se lo studio sia servito soltanto da base per le riprese in esterni, oppure se vi siano state realizzate anche scene in interni.

Le riprese in esterni fornirono un abbondante materiale alla stampa specializzata, in parte perché furono effettivamente movimentate, e in

for a Western subject. He, Talmadge, director Sidney Franklin, and actors Thomas Meighan and Gladden James set out for Los Angeles at the end of September 1918. They based themselves at the Morosco Studio, where Constance Talmadge made many of her Select Pictures. The exteriors were shot in Idyllwild in the San Jacinto Mountains. It is not clear from contemporary accounts whether the studio simply served as a base for the location shoot, or whether interior scenes for the film were also shot there.

The location shoot triggered many stories in the trade press,



The Heart of Wetona, 1919. Diapositiva in vetro / Glass slide. (Coll. Rob Byrne)

parte perché il reparto pubblicità della casa di produzione fu particolarmente attivo, come emerge chiaramente dal ricorrere di frasi analoghe negli articoli compilati sulla base dei comunicati stampa. Le riprese ebbero luogo proprio nel momento culminante dell'epidemia di influenza spagnola del 1918-19. Le più importanti case di produzione bloccarono la realizzazione di film, dal momento che molte sale erano chiuse per timore dell'infezione, ma le pellicole già in lavorazione (categoria nella quale rientrava *The Heart of Wetona*) furono esonerate dal divieto. La malattia influì però direttamente sulla lavorazione, poiché (secondo una fonte) Sidney Franklin, Thomas Meighan e Gladden James la contrassero tutti, anche se in forma lieve. Invece Dark Cloud (Nuvola Scura), l'attore scelto per interpretare il capo Quannah, non solo prese influenza, ma ne morì il 17 ottobre. Fu così necessario trovare un nuovo attore – non, come si legge in alcuni articoli, “un altro pellerossa”, ma il londinese Fred Huntley – e molte scene dovettero essere rigirate. Vi furono anche incidenti più nella norma, come cadute di cavalli e ferite provocate dai numeri acrobatici. Secondo la stampa le comparse erano tutte “veri” Comanche, e Norma Talmadge fu invitata a una festa di quella tribù, che la proclamò “principessa Comanche” onoraria. Quale credito dare a queste affermazioni? Per procurarsi un cast totalmente formato da Comanche, la produzione avrebbe dovuto farli venire dall'Oklahoma, ma la stampa non accenna a nulla del genere. Pensiamo quindi che le comparse siano state ingaggiate fra i cowboy e gli stuntmen che di solito interpretavano ruoli di indiani nei western girati in California. Molti di costoro erano nativi americani ed è quindi probabile che tra loro vi fossero dei Comanche, ma è difficile pensare che se ne fossero trovati tanti da costituire una sorta di comunità Comanche a Idyllwild.

L'interpretazione di Talmadge nel ruolo di Wetona è un efficace esempio di ciò che lei definiva “caratterizzazione”, ossia una parte in cui incarnava un tipo molto differente dalla sua immagine pubblica. In altri casi questa sua propensione la condusse a interpretare personaggi differenti nello stesso film: persone differenti nei film in cui recita in un duplice ruolo, ma talvolta anche la stessa persona in circostanze radicalmente diverse (Mary Turner prima e dopo aver scontato tre anni di prigione in *Within the Law*) oppure in momenti diversi all'interno di una storia che si dipana su un lungo arco di tempo (Polly Pearl come cantante di music-hall e infine come barista in *The Lady*). La trama di *The Heart of Wetona* non offre occasioni per tali trasformazioni, ma c'è un punto in cui si coglie la sua capacità di entrare e uscire dai personaggi. Quando appare per la prima volta, Wetona indossa una camicetta e pantaloni da equitazione e ha i capelli raccolti: l'aspetto che potrebbe avere la stessa Talmadge se andasse a cavallo. Nella scena seguente indossa invece una giacca con un'elaborata decorazione di perline e ha i capelli acconciati in due trecce, trasformandosi così in una “fanciulla indiana”. Dal punto di vista narrativo questo cambiamento è giustificato dal fatto che Wetona è appena ritornata da un college dell'Est (una spiegazione che rende assurdo, come notarono i critici nel 1919, l'inglese semplificato delle didascalie che riportano le sue battute). – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

partly because it was quite eventful, partly because the producer's publicity departments were in particularly high gear – it is clear from the recurrence of similar phrases in the stories that they were pieced together from press releases. The shoot took place at the height of the 1918-19 Spanish influenza pandemic. The major film producers called for a halt to the production of films, since many theatres were closed for fear of infection, but films already in production were exempted from the ban, and *The Heart of Wetona* fell within that category. The disease directly affected the production, however, since (according to one account) Sidney Franklin, Thomas Meighan, and Gladden James all contracted it, though in a mild form. More seriously, Dark Cloud, the actor cast as Chief Quannah, not only contracted the disease, but died from it, on 17 October. A new actor had to be found – not, as the stories claim, “another redskin,” but the London-born Fred Huntley – and several of his scenes had to be reshot. There were also more normal accidents, with falling horses and stunt-related injuries. The stories claim that the extras were all “real” Comanche, and that Talmadge was invited to a Comanche feast and made an honorary “Comanche princess.” How seriously can we take these claims? To get a full Comanche cast, the producers would have had to bring them from Oklahoma; there is no mention in the stories of such a thing. We therefore assume that the extras were recruited among the wranglers and stuntmen who usually played Indians in California-made Westerns. Many of these were Native Americans, so probably there were Comanche among them, but could the production have found enough of them to constitute some kind of Comanche community at Idyllwild?

Talmadge's performance as Wetona is a clear instance of what she called “characterization” – a part in which she plays a type quite different from her own public persona. Her propensity for this led in other cases to her playing different characters in the same film – different people in her dual-role movies, but sometimes also the same people in very different circumstances (Mary Turner before and after her three years in prison in *Within the Law*) or at different times in a story with a long time frame (Polly Pearl as a music-hall singer and finally a barkeep in *The Lady*). The plot of *The Heart of Wetona* does not offer occasions for these kinds of switches, but there is a brief moment which displays Norma's talents for moving in and out of character types. When we first see Wetona, she is wearing riding breeches and a blouse, and her hair is up – she appears much as Talmadge herself might if going riding. In the next scene, she is wearing an elaborately beaded jacket and her hair is in two braids, transforming her into an “Indian maid.” The narrative justification for this switch is that Wetona has just returned from college in the East (a consideration that makes nonsense of the pidgin English displayed in her dialogue titles, as critics noted in 1919). – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

YES OR NO (Tentazioni) (US 1920)

REGIA/DIR: R. [Roy] William Neill. SCEN, ADAPT: Mary Murillo, dalla pièce *di/ from the play* by Arthur Goodrich (1917). PHOTOG: Ernest Haller. DID/TITLES: Burns Mantle. CAST: Norma Talmadge (*Margaret Vane/Minnie Berry*), Frederick Burton (*Donald Vane*), Lowell Sherman (*Paul Derreck*), Lionel Adams (*Dr. Malloy*), Rockcliffe Fellowes (*Jack Berry*), Natalie Talmadge (*Emma Martin*), Edward S. Brophy (*Tom Martin*), Dudley Clements (*Horace Hooker*), Gladden James (*Ted Leach*). PROD: Norma Talmadge Film Corporation. DIST: Select Pictures Corporation. USCITA/REL: 28.06.1920. COPIA/COPY: DCP, 83'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Per raccontare le vicende parallele di due donne, una ricca e una povera, Arthur Goodrich nella sua pièce *Yes or No* (andata in scena per la prima volta a New York il 21 dicembre 1917) aveva adottato l'espedito della scenografia divisa in due parti: da un lato una stanza della casa della famiglia povera e dall'altro una stanza della casa della famiglia ricca, con il passaggio dall'una all'altra ottenuto oscurando alternativamente un ambiente e illuminando l'altro. Il film, come riferisce il critico di *Variety* "Jolo" (Joshua Lowe), non cerca di riprodurre questa tecnica: "Al posto del palcoscenico diviso in due della versione teatrale, l'adattamento cinematografico di *Yes or No* impiega lo strumento del flash-back, con il quale le scene che descrivono la vita dei ricchi si alternano a quelle che riguardano i poveri" (il critico adopera l'espressione "flash-back" nel senso originale del termine, che non comportava l'alternarsi di periodi di tempo). Il film ricorre invece a una soluzione in auge negli anni Dieci del Novecento: il duplice ruolo. Ogni grande star femminile ebbe modo di interpretare almeno una volta uno di questi ruoli duplici. Per citare solo qualche esempio, Viola Dana aveva incarnato le due gemelle Unity e Priscilla Beaumont (una buona e l'altra malvagia) in *The Girl without a Soul* (1917); Mary Pickford era apparsa nel ruolo eponimo e in quello di Unity Blake in *Stella Maris* (1918) e nello stesso anno Marguerite Clark aveva interpretato Little Eva e Topsy in *Uncle Tom's Cabin*; Mae Murray, infine, era stata Daisy e Violet White in *Twin Pawns* (1919). Norma Talmadge era già comparsa come Ruth Grahame e Jeanne La Fleur in *Ghosts of Yesterday* e come San San e sua figlia in *The Forbidden City*, entrambi del 1918; e nel 1922, avrebbe interpretato un altro ruolo duplice in *Smilin' Through*, dove è Mooneyan e Kathleen. In *Yes or No* impersona sia l'eroina ricca che quella povera, indossando con la stessa grazia "in un caso la parrucca e degli eleganti vestiti, nell'altro le sue stesse trecce e abitudini di cotonina" (J. S. Dickerson, *Motion Picture News*). Questa scelta imponeva un'altra e forse ancor più significativa modifica del testo teatrale. Quest'ultimo ha un prologo e un epilogo: inizia con una giovane donna che, meditando di lasciare il marito per un altro uomo, chiede consiglio alla madre e a un'amica di lei. Le due anziane donne rievocano tramite flashback come, molti anni prima, si fossero trovate di fronte al medesimo dilemma, e avessero preso decisioni diverse con diverse conseguenze (nessuna delle due però si suicida, come invece avviene nel film). Nell'epilogo la figlia decide di rimanere con il marito. Questa struttura poneva il lavoro di Goodrich decisamente nella scia di *On Trial* di Elmer Rice (1914), famoso per aver introdotto il flashback nel teatro americano. Lamentava *Theatre Magazine*: "Dopo tutti questi anni, la progenie di *On Trial* è ancora

The gimmick of Arthur Goodrich's play Yes or No (first produced in New York on 21 December 1917) was that it staged its two parallel stories of a rich and a poor wife in a split set, with a room in the poor house on one side and one in the rich on the other, alternating scenes in the two sets by darkening one while the other was strongly illuminated. The film does not attempt to reproduce this, according to Variety's critic "Jolo" (Joshua Lowe): "Instead of the divided stage, as in the spoken version, Yes or No as a feature picture has been reproduced through the medium of flash-backs, alternating between scenes depicting the life of the rich and the poor." (He uses "flash-back" in its original sense, which did not imply alternation between time periods.) The film instead resorts to a favorite 1910s device: the dual role. Every big female star got to play at least one of these dual roles. Viola Dana had appeared as the good and bad twins Unity and Priscilla Beaumont in The Girl without a Soul in 1917, Mary Pickford in the title role and as Unity Blake in Stella Maris in 1918, Marguerite Clark as Little Eva and Topsy in Uncle Tom's Cabin in the same year, and Mae Murray as Daisy and Violet White in Twin Pawns in 1919, to name only a few. Talmadge had already appeared as Ruth Grahame and Jeanne La Fleur in Ghosts of Yesterday and as San San and her daughter in The Forbidden City in 1918, and would have another such dual role as Mooneyan and Kathleen in Smilin' Through in 1922. Talmadge appears in Yes or No as both the rich and poor heroines – to quote J.S. Dickerson in Motion Picture News (17.07.1920), "Miss Talmadge wears a wig and some fine clothes in the one character, and her own tresses and calico in the other role, with equal grace." This choice imposed another, perhaps more significant, modification of the play. The stage version had a prologue and an epilogue: it began with a young woman contemplating leaving her husband for another man, and consulting her mother and her mother's woman companion about her decision. The two older women then tell in flashback how they had faced the same choice years earlier, and each chose differently, with different consequences (but neither commits suicide as occurs in the film). In the epilogue, the daughter decides to stay with her husband. This structure placed Goodrich's play squarely in the lineage of Elmer Rice's On Trial (1914), notorious for introducing the flashback to American drama. Theatre Magazine complained, "The brood of On Trial is still with us



Yes or No, 1920. Poster 6 fogli/Six-sheet poster. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)



Yes or No, 1920. Natalie Talmadge, Dinky, Norma Talmadge. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

con noi. L'ultimo esemplare è *Yes or No*." L'uso del duplice ruolo nella versione cinematografica escludeva, a meno di non ricorrere a elaborati effetti speciali, la possibilità che le due mogli potessero apparire insieme per cui furono eliminati prologo, epilogo e struttura a flashback. Dickerson ne rimase sconcertato: "Norma Talmadge appare in un duplice ruolo ... senza motivo apparente, se non quello di prolungare il sospetto che da tale circostanza debba scaturire un imprevedibile colpo di scena alla fine del film; ma non avviene nulla del

after these several years. The latest specimen is Yes or No." *The use of a dual role in the film version meant that, without very elaborate special effects, the two wives could not appear together, and hence the prologue, epilogue, and flashback structure were ruled out. This clearly puzzled Dickerson (again in Motion Picture News): "Miss Talmadge appears in a dual role ... apparently without reason unless it is to hold forth the suggestion that from this fact some unexpected twist will*



Yes or No, 1920. Lobby card. Norma Talmadge, Lowell Sherman.

genere." Molti critici condivisero tale sconcerto. Le recensioni furono tuttavia positive e il film ebbe un grande successo, soprattutto grazie alla doppia interpretazione della protagonista: come sinteticamente osservava Wid, "le eccellenti caratterizzazioni della star riescono a sostituire le situazioni".

Gli "eleganti vestiti" erano un elemento essenziale dell'immagine cinematografica di Norma Talmadge. Residente a New York, si trovava in una posizione di vantaggio rispetto alle colleghe di Los Angeles,

be forthcoming at the end of the picture, but nothing like this happens." Many of the reviewers shared this puzzlement. Nevertheless, the reviews were positive, and the film was very successful, primarily because of Talmadge's performances: Wid's succinctly declared, "Fine characterizations by star succeed in substituting for situations."

Talmadge's "fine clothes" were a crucial part of her screen image. Based in New York, she had the advantage over her

poiché aveva a portata di mano i migliori negozi di moda degli Stati Uniti. Senza dubbio, però, la più interessante delle due donne è qui la moglie povera, Minnie Berry, e il ritratto che Norma offre di lei costituisce l'interpretazione più convincente. È degna di nota la sobrietà, non priva peraltro di una nota comica, con cui ella si rapporta al variegato assortimento di personaggi che condividono il suo appartamento. Nella scena in cui serve la cena, ad esempio, cerca di portare le pietanze in tavola e contemporaneamente mantenere la pace in casa, mentre sua sorella, la caustica e altezzosa Emma (interpretata dalla sorella di Norma, Natalie, qui in una delle sue rare apparizioni sullo schermo), litiga con lo screanzato fratello e il pensionante che alloggia presso la famiglia le rivolge, in assenza di suo marito, indesiderati complimenti.

Il copione di *Yes or No* è attribuito a Mary Murillo, la sceneggiatrice fissa della Norma Talmadge Productions, ma la voce dedicata a Edmund Goulding nel *Motion Picture Studio Directory and Trade Annual* del 1920 (pag. 320) include tra i suoi adattamenti anche questo.

BEN BREWSTER, LEA JACOBS

Los Angeles colleagues insofar as she was close to the most advanced fashion outlets in the U.S. But there is no doubt that the more interesting of the two women is the poor wife, Minnie Berry, and Norma's portrayal of her is the more striking performance. Note the understated but comic way in which she reacts to the assortment of characters who share her tenement apartment. For example, in the scene in which she serves dinner, she tries to get food on the table and simultaneously keep the peace while her sister, the sharp-tongued and high-stepping Emma (played in one of her rare performances by Norma's sister Natalie) quarrels with her ill-mannered brother, and the family boarder pays her unwanted compliments in her husband's absence.

The script of Yes or No is credited to Mary Murillo, the house screenwriter of Norma Talmadge Productions, but the entry for Edmund Goulding in the Motion Picture Studio Directory and Trade Annual for 1920 (p. 320) lists the adaptation as his.

BEN BREWSTER, LEA JACOBS

THE SIGN ON THE DOOR (Il segno sulla porta) (US 1921)

REGIA/DIR: Herbert Brenon. SCEN, ADAPT: Mary Murillo, Herbert Brenon, dalla pièce *di/from the play* by Channing Pollock (1919). PHOTOG: [J.] Roy Hunt. SCG/DES: Willard Reinecke. CAST: Charles Stevenson (*John Devereaux*), Norma Talmadge (*Ann Hunniwell, poi/ later Mrs. "Lafe" Regan*), Lew Cody (*Frank Devereaux*), Charles Richman (*"Lafe" Regan*), David Proctor (*colonello/Colonel Gaunt*), Augustus Balfour (*Ferguson, cameriere di/valet of Frank Devereaux*), Mac Barnes (*"Kick" Callahan*), Helen Weir (*Helen Regan*), Robert Agnew (*Alan Churchill*), Martinie Burnlay (*Marjorie Blake*), Paul McAllister (*"Rud" Whiting, procuratore distrettuale/district attorney*), Louis Hendricks (*ispettore/Inspector Treffy*), Walter Bussel (*Bates, maggiordomo/the Regan butler*). PROD: Norma Talmadge Productions. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 17.07.1921. COPIA/COPY: 35mm, 6,956 ft. (orig. l: 7100 ft.), 78' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Il lavoro teatrale di Channing Pollock *The Sign on the Door* esordì a Broadway al Republic Theatre il 19 dicembre 1919. Joseph Schenck acquistò per 75.000 dollari, sembra, i diritti cinematografici; il film uscì nel luglio 1921, appena 18 mesi dopo la prima a teatro. Herbert Brenon ricevette una lettera in cui Channing Pollock lo ringraziava per la "maniera fedele con cui si era attenuto al testo originale": egli e Mary Murillo devono quindi aver lavorato all'adattamento sentendo il fiato del drammaturgo sul collo e di conseguenza l'opera teatrale e il film sono assai simili. Il film aggiunge una scena d'apertura in cui Frank Devereaux persuade Ann Hunniwell ad accompagnarlo all'opera; qualche scena di transizione nelle strade di New York e nei giardini di casa Regan (a quanto si scrisse, Brenon si sarebbe recato a Palm Beach per girare alcune riprese in esterni, ma la vegetazione di queste scene non sembra tipica della Florida); la veduta di un transatlantico ormeggiato a uno dei moli di New York. I set principali – il salotto di casa Regan e quello di Devereaux – sono pressoché identici a quelli usati per il dramma, e la scenografia di casa Regan nel film ha persino l'eccessiva larghezza caratteristica delle scene di interni allestite a teatro.

Channing Pollock's play The Sign on the Door opened on Broadway at the Republic Theatre on 19 December 1919. Joseph Schenck reputedly bought the film rights for \$75,000, and the film was released in July 1921, barely 18 months after the play's premiere. Herbert Brenon received a letter from Pollock thanking him for the "faithful manner in which he has adhered to the original material," so it seems likely Brenon and Mary Murillo had the playwright breathing down their necks while making the adaptation; as a result the play and the film are extremely similar. The film added an opening scene in which Frank Devereaux persuades Ann Hunniwell to go with him to the opera, a few transitional scenes on New York City streets and in the gardens of the Regan house (Brenon was reported to have been in Palm Beach shooting exteriors for the film, but the vegetation in these scenes does not look very Floridian), and a view of a transatlantic liner at the New York docks. The main sets, the sitting room of the Regan house and Devereaux's living room, are almost identical to the corresponding sets for the play as revealed in stage photographs, and the Regan house set in the film even has the characteristic excessive width of stage room sets.



The Sign on the Door, 1921. Norma Talmadge, Helen Weir, Lew Cody. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)



The Sign on the Door, 1921. Lew Cody, Paul McAllister, Norma Talmadge. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

Per quanto riguarda trama, situazioni e genere, all'epoca il lavoro teatrale e il film suscitavano commenti sostanzialmente intercambiabili. Su *Billboard* Patterson James definì la pièce "un melodramma scadente, volgare, dozzinale, assurdo, consueto" e molti altri critici concordarono; secondo la recensione dedicata al film dal *New York Times*, tuttavia, "l'opera, benché priva di originalità, ha una sua intensità teatrale (distinta dall'intensità drammatica) e chi apprezza il pseudo melodramma melodramma potrà apprezzarla nella sua forma attuale". All'epoca, il termine "melodramma" veniva spesso applicato a trame considerate artificiose e troppo complesse. Probabilmente la disapprovazione dei critici per il dramma di Channing e per l'adattamento cinematografico derivava da qui, come reazione al troppo complicato espediente narrativo dell'avvincente situazione primaria e alla stupefacente coincidenza che la risolve. La storia però sembrava soddisfare i gusti popolari. Quasi tutti i critici ignorarono le obiezioni più raffinate e si limitarono a segnalare il successo del dramma (o del film). Avevano ragione: il lavoro teatrale toccò le 187 repliche nella stagione 1919-20; gli incassi aumentarono dopo che, in marzo, Marjorie Rambeau subentrò a Mary Ryan nella parte di Ann Regan e nella stagione successiva guidò la compagnia in una tournée per tutti gli Stati Uniti. Per nessun altro film della rassegna Talmadge delle Giornate 2022 i commenti degli esercenti furono quasi così unanimemente favorevoli, benché la pellicola fosse uscita in piena estate quando il caldo riduceva l'affluenza del pubblico, soprattutto nelle sale di provincia di solito prive di aria condizionata.

Quei pochi critici che analizzarono il film in quanto tale espressero delle riserve. Il *New York Times* osservò: "È il dramma di Channing Pollock tradotto in parole e immagini e può essere definito un buon surrogato della produzione teatrale. Ma è solo un surrogato. Non si distingue come opera cinematografica, e peggio ancora manca di quella qualità pittorica che di solito è propria delle opere di Herbert Brenon. È troppo verboso e dà l'impressione che una macchina da presa sia stata piazzata in un teatro mentre la pièce veniva recitata sul palcoscenico, con le immagini così ottenute rese intelligibili dalle didascalie con le battute pronunciate dagli attori." Analogamente, su *Variety*, Leed lamentava l'eccessiva importanza data alle didascalie. Ma, a giudicare dal successo del film, non si direbbe che queste riserve fossero condivise dalla gran massa del pubblico. Sempre secondo Leed, Norma Talmadge "è qui proprio quell'attrice che risulta evidente agli occhi di un osservatore esperto. Il noncurante abbandono che coincide con la vita stessa ha lasciato il posto a un pianificato tentativo di confezionare un film gradevole". Ma "il noncurante abbandono che coincide con la vita stessa" è lo stile adatto per un melodramma come *The Sign on the Door*? E corrisponde alla recitazione che la Talmadge chiamava "caratterizzazione" e che comporta uno scrupoloso adattamento degli stereotipi ai personaggi e alle situazioni? La recitazione dell'attrice è sempre minimale, ma non è, come voleva Leed, "naturale", né "semplice", né "diretta".

BEN BREWSTER, LEA JACOBS

As far as plot, situations, and genre are concerned, contemporary comments on the play and the film are more or less interchangeable. Patterson James in Billboard described the play as "a cheap, vulgar, trashy, preposterous, worm-eaten melodrama," and many other commentators felt the same, but, as the New York Times review of the film put it, "the play, though unoriginal, has theatrical, as opposed to dramatic, intensity, and so those who like 'ersatz' melodrama may like it in its present form." In this period the term "melodrama" was often applied to what were seen as overly complex and contrived plots. It seems likely that the critical disapprobation of Channing's play and the film adaptation derived from this position, a reaction to the elaborate narrative contrivance of the primary, suspenseful situation, and the startling coincidence which resolves it. Nonetheless, the plot seems to have appealed to popular tastes. Most of the critics ignored the heightened objections and simply reported that the play (or film) would do well. And they were right. The play ran for 187 performances through the 1919-20 season; receipts picked up after Marjorie Rambeau replaced Mary Ryan in the part of Ann Regan in March, and she led the cast in a tour throughout the U.S. the next season. For none of the other films in this Giornate Talmadge series were the exhibitors' reports so nearly unanimously favorable, despite its release at the height of the summer, when the heat always reduced admissions, especially in provincial venues which usually lacked air-conditioning.

*Those few reviewers of the movie who considered the film as a film expressed reservations. The New York Times noted: "It is just Channing Pollock's melodrama done in words and pictures, and may be classed as a fairly good substitute for the stage production. But it's only a substitute. It is not distinctly a work in kinetic photography, and, what is more to be regretted, it lacks the pictorial quality that usually distinguishes Mr. Brenon's work. It is excessively wordy and gives one the impression that a motion picture camera was set up in a theatre while the play was being acted on the stage, the resulting photographs being made intelligible later by the writing in of the spoken lines." Leed, in Variety, similarly complained about its reliance on titles. But the popularity of the film suggests these reservations were not shared by the mass of moviegoers. Leed argues that Talmadge "is here at times so much the actress it is apparent to a skilled observer. The careless abandon that is life itself has given way to a trained, well thought-out attempt to make a graceful picture." But is "the careless abandon that is life itself" an appropriate style for a melodrama like *The Sign on the Door*? And does it ever capture the acting that she called "characterization," which works by carefully adjusting stereotypes to characters and situations? Talmadge's acting is always small-scale, but it is not "natural," "simple," and "straightforward," whatever Leed claimed.*

BEN BREWSTER, LEA JACOBS

WITHIN THE LAW (L'onestà vittoriosa) (US 1923)

REGIA/DIR: Frank Lloyd. SCEN, ADAPT: Frances Marion, dalla pièce di/from the play by Bayard Veiller (1912). PHOTOG: Antonio Gaudio, Norbert Brodine. SCG/DES: Stephen Goossón. MONT/ED: Hal C. Kern. COST: (veste di donna/gowns): Walter Israel. CAST: Norma Talmadge (*Mary Turner*), Lew Cody (*Joe Garson*), Jack Mulhall (*Richard Gilder*), Eileen Percy (*Aggie Lynch*), Joseph Kilgour (*Edward Gilder*), Arthur E. Hull (*George Demarest*), Helen Ferguson (*Helen Morris*), Lincoln Plummer (*sergente/Sergeant Cassidy*), Thomas Ricketts (*generale/General Hastings*), Lionel Belmore (*Irwin, il suo avvocato/his lawyer*), Ward Crane (*English Eddie*), Catherine Murphy (*segretaria di Gilder/Gilder's secretary*), DeWitt C. Jennings (*ispettore/Inspector Burke*), Eddie Boland (*Darcy*). PROD: Joseph M. Schenck Productions. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 30.04.1923. COPIA/COPY: 35mm, 7,900 ft. (orig. l: 8034 ft.), 87" (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Il dramma di Bayard Veiller esordì all'Eltinge Theatre di New York l'11 settembre 1912. Ebbe 541 repliche nell'arco di due stagioni e rese famosi sia l'autore che la protagonista, Jane Cowl. Otto compagnie lo portarono in tournée negli Stati Uniti, e divenne poi uno dei più popolari lavori di repertorio; si rappresentava ancora quando uscì il film di Norma Talmadge, e si calcola che abbia fruttato oltre un milione di dollari a The Selwyns e a A.H. Woods, che ne detenevano i diritti. Può essere considerato un elemento di un ciclo di lavori teatrali che tratteggiavano benevoli ritratti di professionisti del crimine, e che divennero noti come "crook melodramas" (drammi della disonestà). Altri esempi risalenti allo stesso periodo sono *The Regeneration* di Owen Kildare e Walter Hackett (1908) e *Alias Jimmy Valentine* di Paul Armstrong (1909), adattati entrambi per il cinema nel 1915 (*Alias Jimmy Valentine* fu diretto da Maurice Tourneur per la World Films, *The Regeneration* da Raoul Walsh per la Fox). Anche *Within the Law* può vantare una lunga storia cinematografica. La prima versione filmata fu realizzata in Australia nel 1916 (diretta da Monte Luke e interpretata da Muriel Starr, è in realtà una registrazione della prima produzione teatrale australiana); un'altra, con Alice Joyce, fu diretta negli Stati Uniti da William S. Earle per la Vitagraph (1917). Dopo la versione del 1923 con Norma Talmadge, Sam Wood ne diresse una per la M-G-M nel 1930 (interpretata da Joan Crawford) con il titolo *Paid*; nel 1939, sempre per la M-G-M, Gustav Machatý fu il regista di una versione recante il titolo originale, interpretata da Ruth Hussey. In seguito sono state prodotte altre versioni radiofoniche e televisive. Il film che presentiamo fu girato quasi completamente presso il Metro Studio di Hollywood, ma Frank Lloyd e l'operatore Antonio Gaudio si recarono a New York per incontrare Joseph Schenck e le sorelle Talmadge rientrate da un viaggio in Europa il 2 dicembre 1922 e girarono alcune scene in esterni al complesso del carcere municipale di Manhattan "The Tombs", alla Auburn Prison e, sembra, nella metropolitana di New York. Nel film che fu distribuito, si vedono scene in esterni di The Tombs in alcune delle quali compare Norma Talmadge; le scene nel cortile della prigione di Auburn potrebbero essere state effettivamente realizzate sul posto, ma in molte di esse vediamo Eileen Percy, che in quel momento non era stata ancora scelta per il ruolo di Aggie e che non risulta si trovasse allora a New York. Non ci sono scene ambientate nella metropolitana. Il testo teatrale passa direttamente dall'invettiva pronunciata da Mary contro

Bayard Veiller's play opened the Eltinge Theatre, New York, on 11 September 1912. It ran for 541 performances over two seasons, and made the reputations of its author and Jane Cowl, its star. Eight companies toured the U.S. with it, and it then became a stock-company favorite; it was still being performed when the Talmadge film was released, and is reputed to have made the Selwyns and A.H. Woods, who owned the rights, more than a million dollars. It can be seen as part of a cycle of plays with sympathetic portrayals of professional criminals, which came to be known as "crook melodramas." Other examples from the same period are *The Regeneration*, by Owen Kildare and Walter Hackett (1908), and *Alias Jimmy Valentine*, by Paul Armstrong (1909), both of which were adapted for the cinema in 1915 (*Alias Jimmy Valentine* was directed by Maurice Tourneur for World Films, *The Regeneration* by Raoul Walsh for Fox). *Within the Law*, too, has a long cinematic history. It was first filmed in 1916, in Australia, in a version directed by Monte Luke and featuring Muriel Starr (which is really a record of the first Australian stage production); then in the U.S. in 1917, directed by William S. Earle for Vitagraph, with Alice Joyce. After the 1923 Norma Talmadge version, Sam Wood directed it for M-G-M in 1930 as *Paid*, with Joan Crawford; and Gustav Machatý, also for M-G-M, under the original title in 1939, with Ruth Hussey. It has since had radio and television versions.

Talmadge's film was mostly made in the Metro Studio in Hollywood, but Frank Lloyd and cameraman Antonio Gaudio traveled to New York to meet Joseph Schenck and the Talmadges on their return from a European trip on 2 December 1922, and shot a few location scenes at Manhattan's municipal jail complex "The Tombs", in Auburn Prison, and reputedly in the New York subways. In the film as released, the Tombs shots are exteriors, and Talmadge is in some of them; the scenes in the courtyard of Auburn Prison might have been shot in the real location, but many of them include Eileen Percy, who had not yet been cast as Aggie at the time and is not reported to have been in New York then. There are no scenes in the subway. The play moves directly from Mary's denunciation of Gilder in his office to her apartment after her release from prison



Within the Law, 1923. Poster. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)



"I don't care what
you are—I love you"

NORMA TALMADGE

in
her very latest

WITHIN THE LAW

Frank Lloyd

Directed by

"Come on along! the
patrol wagon is
waiting"

presented by
JOSEPH M. SCHENCK

from
BAYARD VELLER'S
Great Play



A First National
Picture



Within the Law, 1923. Diapositiva in vetro/Glass slide. (Coll. Rob Byrne)



Within the Law, 1923. Frank Lloyd, musiciste non identificate/unidentified musicians, Norma Talmadge. (Coll. Joseph Yranski)

Gilder nell'ufficio di lui all'appartamento della fanciulla dopo la sua scarcerazione e un anno di riusciti ricatti: l'adattamento di Frances Marion ha quindi notevolmente ampliato il lavoro teatrale (così come lo ampliava la versione della Vitagraph, poiché sappiamo che Alice Joyce rischiò di annegare nell'East River durante le riprese del tentato suicidio di Mary).

La parte di Mary Turner offre ancora una volta alla Talmadge due ruoli contrastanti: ella non interpreta due personaggi (come in *Yes or No*), ma un personaggio solo, trasformato da un'ingiusta detenzione. Il *New*

and a year of successful blackmailing, so Frances Marion's adaptation opened up the play to a considerable extent (as the Vitagraph version did, since we know Alice Joyce nearly drowned in the East River during the shooting of the scene of Mary's suicide attempt).

The part of Mary Turner again offered Talmadge contrasting roles, not by playing two characters (as in *Yes or No*), but a single character transformed by an unmerited jail sentence. The *New York Times* remarked that in the first scenes of

York Times rilevò che nelle scene iniziali del film l'attrice "si cala veramente nel ruolo della povera piccola commessa di un grande magazzino". La rubrica "Donne e vestiti" di *Variety* si dilungò entusiasta sugli "abiti alla moda di Mary" nella seconda parte del film, osservando che "la violazione della promessa elevata a professione sembra essere lautamente e rapidamente remunerativa". Uno degli aspetti godibili della trama è il modo in cui il raffinato aspetto esteriore dell'eroina nasconde l'animosità di una lavoratrice ingiustamente accusata e punita dal suo principale e da un sistema legale piegato agli interessi di lui. La Talmadge riesce a suggerire con grande efficacia la giusta ira che sobbolle sotto gli abiti alla moda e l'aspetto impeccabile.

Mary Turner rimane sempre "nei limiti della legge". È chiaro tuttavia che la banda dei suoi complici accumula denaro con il ricatto. Secondo la recensione dedicata dal *New York Clipper* al dramma teatrale, "nel personaggio dell'eroina si rileva però un grave difetto che guasta il tono morale dell'intera opera. Fino al momento della scarcerazione Mary Turner ha condotto una vita irreprensibile ... Perciò, vederla trasformarsi in una ricattatrice e truffatrice, causa una certa impressione negli spiriti più sensibili". Almeno una recensione del film con Norma Talmadge, quella apparsa su *Screen Opinions*, manifesta preoccupazioni analoghe: "Se si potesse dimenticare l'influenza immorale di una storia la cui eroina si guadagna da vivere con il ricatto, mantenendosi però discretamente entro i limiti della legge, ci si potrebbe entusiasmare per la capacità di intrattenimento del film". La critica del *Clipper* risale agli esordi dell'opera teatrale, mentre nel 1923 nessuno tra i commenti degli esercenti riecheggiava l'osservazione di *Screen Opinions*: si direbbe quindi che il grande successo ottenuto nel frattempo dal dramma teatrale garantisse nel 1923 la rispettabilità del tema. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

the movie "she really looks the part of a poor little salesgirl in a big department store." *Variety's* "Women and Clothes" column raved over "Mary's modish clothes" in the second part, suggesting that "the breach of promise profession is apparently a high and rapid-paying one." One of the pleasures of this plot is the way that the heroine's high-class exterior hides the animus of a working girl unjustly accused and punished by her boss and by the legal system which serves his interests. Talmadge does a good job of suggesting the righteous anger that smolders underneath the fashionable clothes and polished façade.

Mary Turner always stays "within the law." Nevertheless, it is clear her gang makes its money by blackmail. The *New York Clipper's* review of the play noted, "There is, however, a serious defect in the character of the heroine which mars the moral tone of the entire play. Mary Turner has, up to the time of her discharge from prison, lived a life beyond reproach. [...] Therefore, when she becomes a blackmailer and confidence woman, it causes a certain shock to the finer sensibilities." At least one review of Talmadge's film, in *Screen Opinions*, expressed the same qualms: "If one could forget the unmoral influence of a story which presents the heroine gaining a livelihood through a game of blackmail, in which she keeps discreetly within the law, it would be possible to enthuse over the picture's entertainment qualities." The *Clipper* review dates from the beginning of the play's career, and the *Screen Opinions* complaint is not reflected in any of the 1923 exhibitors' reports, so it seems the huge success of the play in the interval served as a kind of guarantee in 1923 as to the respectability of the subject. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS

THE LADY (Una vera signora) (US 1925)

REGIA/DIR: Frank Borzage. SCEN, ADAPT: Frances Marion, dalla commedia di/from the play by Martin Brown (1923). PHOTOG: Antonio Gaudio. MONT/ED: Hal C. Kern. SCG/DES: William Cameron Menzies. COST: Clare West. CAST: Norma Talmadge (Polly Pearl), Wallace MacDonald (*Leonard St. Aubyns*), Brandon Hurst (*St. Aubyns, Sr.*), Alf Goulding (*Tom Robinson*), Doris Lloyd (*Fannie Clair*), Walter Long (*Jackie*), George Hackathorne (*Leonard Cairns*), Marc MacDermott (*Mr. Wendover*), Paulette Duval (*contessa/Countess Adrienne*), John Fox, Jr. (*Freckle Face*), Emily Fitzroy (*Mme. Blanche*), John Herdman (*John Cairns*), Margaret Seddon (*Mrs. Cairns*), Edwin Hubbell (*ragazzo di Londra/London boy*), Miles McCarthy (*Mr. Graves*). PROD: Norma Talmadge Productions. DIST: First National Pictures. USCITA/REL: 25.01.1925. COPIA/COPY: DCP, 85'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

The Lady offre a Norma Talmadge un'altra occasione per dimostrare la propria gamma espressiva, non interpretando due personaggi contrastanti come in *Yes or No*, bensì seguendo lo sviluppo di un unico personaggio nell'arco di molti anni e svariate vicissitudini. La protagonista racconta la propria storia in un flashback a un cliente del bar che gestisce, narrando le vicende di Polly Pearl, cantante londinese di music-hall, che sposa un aristocratico, è abbandonata da lui quando rimane incinta, deve affidare il bambino a un benevolo pastore protestante e a sua moglie quando il suocero cerca di

The Lady affords another opportunity for Talmadge to demonstrate her range, not by playing two contrasting characters as in *Yes or No*, but by following one character through many years and many vicissitudes. The character relates her story in flashback to a patron of the bar she runs, telling him how she, Polly Pearl, once a London music-hall singer, married an aristocrat, was deserted by him when pregnant, had to abandon her child to a friendly minister and his wife when her husband's father tried to take the child from her, and spent the rest of her life searching for her son.



The Lady, 1925. Norma Talmadge, Wallace MacDonald. (Coll. Joseph Yranski)



The Lady, 1925. Norma Talmadge. (Coll. Joseph Yranski)

portarglielo via e passa poi il resto della vita alla ricerca del proprio figlio. Il film è l'adattamento di un dramma di Martin Brown che ebbe un discreto successo a Broadway (85 repliche tra dicembre del 1923 e febbraio del 1924). Venuto da una nostalgia vagamente condiscendente per un'epoca teatrale ormai tramontata, il dramma fu in genere accolto favorevolmente. Poche furono le voci dissenzienti in un senso o nell'altro. Brown stesso affermò che il suo non era un melodramma, ma un dramma realistico. Robert Benchley notò positivamente che l'opera infrangeva un tabù teatrale, permettendo all'eroina di proclamare ad alta voce la propria gravidanza. Il *Wall Street Journal* lo denunciò invece come un esempio della deplorabile tendenza moderna a mettere in scena gli aspetti squalidi della vita. Queste divergenze spiegano forse alcune delle difficoltà incontrate dal film.

Nelle recensioni del film apparse sulla stampa specializzata e non delle grandi città manca il tono condiscendente riservato al lavoro teatrale. Con una significativa eccezione, le lodi sono quasi iperboliche, soprattutto per quanto riguarda la recitazione della star. Ad esempio il critico di *Variety* Sisk, di solito parco di elogi, scrive che "una bella storia, un cast di livello, con l'intelligente lavoro della protagonista e del regista, fanno sì che *The Lady* sia un film all'altezza delle migliori prove di Norma Talmadge". Mordaunt Hall del *New York Times* è entusiasta: "La versione cinematografica di *The Lady* è veramente ottima e Miss Talmadge ci offre una delle interpretazioni più belle della sua carriera cinematografica." L'eccezione è costituita da *Wid's Daily*: "Il film manca purtroppo di valore commerciale ... Temo che al botteghino sarà un autentico insuccesso. Non diverte. Non c'è storia d'amore né conflitto drammatico. Non penso che il pubblico ci tenga tanto a vedere Norma nei panni di una donna anziana." Il contrasto con le altre recensioni è tale da far sospettare che *Wid Gunning* avesse semplicemente la luna storta, se il suo giudizio non fosse riecheggiato dalla gran parte delle segnalazioni inviate all'*Exhibitors Herald* dagli esercenti, soprattutto quelli dei centri minori. A. Mitchell del *Dixie Theatre* di Russellville, Kentucky, va giù duro: "Come senza dubbio sapete Norma Talmadge in *The Lady* fa pena." Il problema non sembra fosse l'attrice (Mitchell lamenta che per avere *Graustark*, ha dovuto noleggiare anche *The Lady*), ma piuttosto questo specifico film, o questo tipo di film. L'opinione generale è ben rappresentata dal commento di M.J. Aley di *Eureka*, Kansas: "Un'ottima pellicola se ai vostri spettatori piacciono i costumi e le atmosfere straniere. Ai nostri non piacciono. Addio Norma, fino a quando non farai dei film moderni di ambientazione americana." "Atmosfere straniere" sembra una parola in codice per "sesso". Naturalmente nel film non c'è sesso in primo piano, ma la prostituzione aleggia sullo sfondo: letteralmente, perché il "cabaret" ove Polly partorisce è chiaramente un bordello. Neppure nelle grandi città il film tenne fede alle aspettative suscitate dalle recensioni. Da nessuna parte sembra essere rimasto in cartellone più a lungo del previsto e le sale che lo avevano noleggiato per due settimane nella seconda andarono male come incassi. Non crediamo che il film abbia perso soldi – con il sistema del noleggio in blocco sarebbe stato ben difficile – ma certo non ebbe neanche lontanamente il successo

The film is an adaptation of a play by Martin Brown that was moderately successful on Broadway, (85 performances, December 1923 – February 1924). The play was generally well received, the dominant tone being a slightly condescending nostalgia for a bygone theatrical era. There were a very few dissenting voices to this verdict, both approving and disapproving. Brown himself argued that the play was not a melodrama, but a realist drama. Robert Benchley noted with approval that it broke a theatrical taboo by allowing its heroine to say out loud that she was pregnant. The *Wall Street Journal* denounced it as an example of the deplorable modern insistence on putting the seamy side of life on the stage. These dissents perhaps suggest some of the difficulties faced by the film.

Reviews of the film in both the big-city trade and regular press, by contrast, lack the somewhat condescending tone of those of the play. Instead, with one significant exception, the praise is almost hyperbolic, especially where Talmadge's acting is concerned. Witness *Variety's* Sisk, not usually an over-generous critic: "a fine story, fine cast, with work by the star and director that is both intelligent and straightforward, combine to make *The Lady* take equal rank with the greatest Talmadge efforts." Mordaunt Hall in the *New York Times* enthused: "The film version of *The Lady* is really well done, and Miss Talmadge gives one of the finest performances of her screen career." The exception is *Wid's Daily*: "This is sadly lacking in commercial value. [...] I fear this is due for a definite flop at the box offices. It is not entertaining. It lacks romance and dramatic conflict. I cannot feel that the public are particularly crazy about seeing Norma do old woman characterizations." This is so out of line that one might suspect *Wid Gunning* just had a bad day, were it not that it is echoed by a large majority of the reports from theatre managers, mostly from small towns, in *Exhibitors Herald*. As A. Mitchell, of the *Dixie Theatre* in Russellville, Kentucky, put it: "No doubt you know that Norma Talmadge in *The Lady* is rotten." The problem does not seem to have been with the star (Mitchell is complaining that in order to get *Graustark*, he had to book *The Lady*), but rather with this particular film, or type of film. The general view is well represented in the comment of M.J. Aley of *Eureka*, Kansas: "A mighty good picture if your patrons like foreign atmosphere and costumes. Ours don't. Goodbye, Norma, until you make some modern pictures with American locale." "Foreign atmosphere" seems to be a code word for "sex." Of course, there is no sex in the foreground of the movie, but prostitution hovers in the background, literally so, since the "cabaret" in which Polly gives birth is clearly a brothel. Even in the big cities, the film failed to live up to the expectations aroused by the reviews. It does not seem to have been held over anywhere, and venues that had a two-week booking generally had a bad falling-off at the box office in the second week. We do not suppose the film lost money – with block booking that is quite hard to do – but it was nowhere near a success on the

degli altri titoli inseriti nella personale Talmadge delle Giornate 2022. La stessa Norma era ben consapevole di questa reazione. Quando un intervistatore le parlò con entusiasmo di *The Lady*, rispose: “Oh, sì. Ma almeno per un po’ di tempo non farò più film come questo. Non che non mi piacciono le caratterizzazioni, tutt’altro. Per quel che mi riguarda, se dovessi scegliere farei sempre caratterizzazioni e film in costume. Ma che ci possiamo fare? Dobbiamo stare attenti al botteghino ... Così per un po’ farò cose moderne. Penso che il pubblico voglia vedermi in abito da sera, vestita alla moda.” – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

order of most of the other Talmadge films in our Giornate series. Norma herself was well aware of this reaction. When an interviewer enthused about The Lady, she responded: “Oh, yes. But I am not going to do any more like it for a time, anyway. Not that I don’t like to do characterizations – I love it. For myself, if I had to choose, it would be characterizations and costume pictures, always. But what can we do? We must play to the box office. [...] So for a while I am going to do modern things. I think they want to see me in gowns, in style.” – BEN BREWSTER, LEA JACOBS

GRAUSTARK (La principessa di Graustark) (US 1925)

REGIA/DIR: Dimitri Buchowetzki. SCEN/ADAPT: Frances Marion, [Lenore Coffee], dal romanzo di/from the novel by George Barr McCutcheon, *Graustark: The Story of a Love Behind a Throne* (1901). PHOTOG: Antonio Gaudio. SCG/DES: Cedric Gibbons, Richard Day. COST: Ethel T. Chaffin, [Alice O’Neill]. CAST: Norma Talmadge (*principessa/Princess Yotive*), Eugene O’Brien (*Grenfall Lorry*), Marc McDermott (*principe/Prince Gabriel*), Roy D’Arcy (*capitano/Captain Rudolph Dangloss*). ASST DIR: William Cowan. PROD, DIST: First National. USCITA/REL: 06.09.1925 (Capitol Theatre, New York City). COPIA/COPY: DCP, 48' (da/from 35mm, incomp., rulli 1 e 3 mancanti/missing reels 1 and 3); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Si veda la scheda completa del film nella sezione “Ruritania – I” / *For full credits and program notes, see the main entry for this film in the “Ruritania – I” section of this catalogue.*

CAMILLE (La signora delle camelie) (US 1927) [frammento/fragment]

REGIA/DIR: Fred Niblo. SCEN: Olga Printzlau, Chandler Sprague. ADAPT: Frédérique de Gresac, dal romanzo di/from the novel (1848) & dalla commedia di/from the play (1852) *La Dame aux camélias* di/by Alexandre Dumas fils. TITLES: George Marion, Jr. PHOTOG: Oliver Marsh. SCG/DES: William Cameron Menzies. INT. DEC: Casey Roberts. TECH DIR: Ned Herbert Mann. ASST DIR: [H.] Bruce Humberstone. MONT/ED: Hal C. Kern. COST: Alice O’Neil. WARDROBE MGR: Frank Donnellan. CAST: Norma Talmadge (*Marguerite Gautier, “Camille”*), Gilbert Roland (*Armand Duval*), Lilyan Tashman (*Olympe*), Rose Dione (*Prudence*), Oscar Beregi (*conte/Count de Varville*), Harvey Clark (*il Barone/The Baron*), Helen Jerome Eddy (*Nanine, la domestica/Marguerite’s maid*), Alec B. Francis (*Duc de Chaumont*), Albert Conti (*Henri*), Michael Visaroff (*il padre di Marguerite/Marguerite’s father*), Evelyn Selbie (*la madre di Marguerite/Marguerite’s mother*), Etta Lee (*Mataloti*), Maurice Costello (*il padre di Armand/Armand’s father*), Fred Becker (*banditore/auctioneer*), [Bertram Johns]. PROD: Joseph M. Schenck, Norma Talmadge Productions. DIST: First National Pictures. RIPRESE/FILMED: 1926. PREMIÈRE: 21.04.1927 (Globe Theatre, New York City). USCITA/REL: 04.09.1927. copia/copy: DCP, 11' (da/from 35mm, incomp., 1 r.; orig. l: 8,700 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Camille è l’ultimo film di Norma Talmadge con la First National. Le agenzie della casa ne gestirono certamente la distribuzione, ma prima dell’uscita, e in qualche caso anche dopo, venne spesso considerato dalla stampa un film della United Artists: probabilmente perché il produttore Joseph M. Schenck era diventato il presidente della United Artists, e il grosso della pellicola era stato girato nel Pickford-Fairbanks Studio di Hollywood, in quella che doveva diventare la sede della United Artists.

Il film fu pubblicizzato come una versione moderna del libro e del dramma di Dumas, forse per via della reazione di Norma alle lamentele con cui gli esercenti avevano accolto *The Lady* e della sua decisione di attenersi a soggetti moderni. La modernizzazione tuttavia non va molto oltre le donne con pettinatura alla maschietta e gonne

Camille was the last First National film in which Talmadge appeared. There is no doubt that its distribution was handled by First National exchanges, but before its release, and even occasionally after, press comments often called it a United Artists picture, presumably because its producer, Joseph M. Schenck, had become the head of United Artists, and the bulk of the picture was shot in the Pickford-Fairbanks Studio in Hollywood, on what became the United Artists lot.

The film was promoted as a modernized version of the Dumas book and play, perhaps in response to Talmadge’s reaction to the exhibitors’ complaints about *The Lady* and her decision to stick to modern subjects. However, the modernization amounted to little more than giving the women bobbed hair and short



Camille, 1927. Gilbert Roland, Norma Talmadge. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

corte. Incide pochissimo sulla trama, e ancor meno sui sentimenti dei personaggi. Non vi è traccia di quella modernizzazione del tema della donna perduta suggerita da T.S. Eliot in *Terra desolata*. Ci fu chi non gradì una simile manomissione di un classico e Lilyan Tashman, scelta per interpretare Olympe, apprese con grande disappunto che non avrebbe potuto indossare una crinolina; in generale, tuttavia, la versione moderna fu accettata e le recensioni furono anzi entusiastiche. I critici della stampa specializzata e dei quotidiani, che erano per lo più di sesso maschile, andarono in visibilo in particolare per la Talmadge, di cui esaltarono la bellezza. Invece le riviste per fan,

scritte principalmente da donne e lette da un pubblico prevalentemente femminile, pur non disprezzando la protagonista, dedicarono uno spazio assai maggiore a Gilbert Roland.

Quest'ultimo era apparso senza essere accreditato e in piccole parti in vari film a partire dal 1921, ma *Camille* segnò una svolta fondamentale nella sua carriera. Lui e Norma Talmadge funzionavano bene come coppia, sia sul piano professionale che su quello personale (ebbero infatti una relazione ampiamente pubblicizzata), ed egli apparve accanto a lei nei tre successivi film di lei per la United Artists.

Per lungo tempo *Camille* fu considerato perduto, fino a quando non saltò fuori una copia di lavorazione posseduta da un collezionista. Di questa copia la Library of Congress preservò tutto quel che poté, nonostante il grave deterioramento. Cattivo stato a parte, è pur sempre una copia di lavorazione, che quindi non presenta le inquadrature e le scene nell'ordine alla fine stabilito dal regista. Degno di nota il fatto che le inquadrature si ripetano con lievi variazioni, chiaramente in attesa di una decisione su quelle che sarebbero state scelte. È peraltro vero che Niblo, forse ispirandosi a modelli europei, stava tentando esperimenti di costruzione delle scene, ed è quindi possibile che alcune di queste ripetizioni siano rimaste nella versione definitiva del film. Il nostro programma comprende un unico rullo del film, uno dei meglio preservati, dedicato in gran parte al primo incontro tra Marguerite e Armand: basta almeno a darci qualche indizio di quello che abbiamo perduto. — BEN BREWSTER, LEA JACOBS



Camille, 1927. Globe Theatre, New York. (Coll. Joseph Yranksi)

skirts. It had very little effect on the plot, and even less on the sentiments of the characters. There is no sign of a modernization of the fallen-woman scenario such as is suggested by T.S. Eliot in *"The Waste Land."* A few commentators were unhappy at thus tampering with a classic, and Lilyan Tashman was disappointed to learn, when she was cast as Olympe, that she would not get to wear a crinoline, but in general the modernized version was accepted — indeed, the reviews were ecstatic. The mostly male critics in the trade press and the daily papers raved about Talmadge in particular, extolling her beauty. The fan maga-

zines, whose writers were more often women and whose readership was largely feminine, while not disparaging Talmadge, devote much more space to Gilbert Roland.

Roland had appeared in uncredited bits and small parts in a number of films, starting in 1921, but *Camille* was his breakthrough performance. He and Talmadge worked well as a couple, both professionally and personally, since they had a very public affair, and he appeared opposite her in her next three films, which were for United Artists.

Long thought to be lost, a work print held by a collector was discovered and as much as could be saved was preserved by the Library of Congress, despite severe deterioration. As well as being in poor condition, this is a work print, and thus does not present the shots and scenes in the order finally decided on by the filmmakers. It is noticeable that shots are repeated with slight variations, clearly awaiting a decision as to precisely which would be chosen. However, it is also true that Niblo was experimenting with scene construction, perhaps inspired by European models, so some of these repetitions might have survived into the finished film. Our programme includes only a single reel of the film, one of the best preserved, which is mostly about Marguerite and Armand's first meeting. This at least gives some indication of what we have lost.

BEN BREWSTER, LEA JACOBS



VENEZIA 90 / VENICE 90

Programma a cura di / Programme curated by Federico Striuli, Michał Pieńkowski

Nel 1930, un Regio Decreto condusse la Biennale di Venezia, la rinomata fondazione culturale italiana che risaliva al 1895 e che organizzava esposizioni internazionali relative a varie forme d'arte (in primis arte figurativa e architettura), sotto un maggiore controllo dell'allora popolare regime fascista. Le conseguenze più immediate di ciò furono una diversa dirigenza, in particolare il neopresidente Conte Giuseppe Volpi di Misurata, e risorse finanziarie più cospicue.

Nell'arco di quattro anni vennero ideate tre nuove esposizioni, la prima dedicata alla musica contemporanea, la seconda al cinema e la terza al teatro internazionale. Comunque sia, in fin dei conti, la prima leggendaria Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (così denominata all'epoca), che si svolse dal 6 al 21 agosto 1932, fu soprattutto una sintesi di interessi economici, politici, urbanistici e turistici.

La cinematografia beneficiò ad ogni modo di questa iniziativa perché, al fine di ottemperare agli obiettivi della Biennale, si rendeva necessario consacrare come forma d'arte.

Per sedici giorni, i film vennero proiettati sulla terrazza dell'Hotel Excelsior con cadenza quotidiana, durante la sera, e con particolare attenzione alla rispettiva nazionalità piuttosto che alla loro paternità artistica. Non c'era competizione diretta, nessuna giuria, e l'intera organizzazione fu, in una certa misura, improvvisata. Diversi cambiamenti di programma, sia prima dell'evento che nel corso della manifestazione, hanno in seguito portato ad alcuni errori tramandati fino a tempi recenti (come la proiezione di *Zemlja* [La terra] di Dovzhenko, che in realtà non ebbe luogo).

Nel 1992, un volume fu pubblicato in occasione del sessantesimo anniversario della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di

In 1930, a Royal Decree brought the Venice Biennale, the renowned Italian cultural foundation dating back to 1895 that organized international exhibitions of various art forms (primarily figurative art and architecture), under more increased control by the then-popular Fascist regime. The most immediate consequences of this were a different management, particularly the newly appointed president Count Giuseppe Volpi di Misurata, and more substantial financial resources.

Over a period of four years, three exhibitions were conceived, devoted to contemporary music, cinema, and international theatre. However, in the end, the legendary first Venice International Film Exhibition (as it was then called), which took place 6-21 August 1932, was primarily a synthesis of economic, political, urban, and tourist interests.

Cinema benefited from this initiative, because in order to comply with the aims of the Biennale, it was imperative to legitimize it as an art form.

*Films were shown daily on the terrace of the Excelsior Palace Hotel on the Lido over 16 days, in the evening, with the focus on their nationality rather than authorship. There was no direct competition, nor jury, and the whole organization was, to a certain extent, improvised. Several changes of schedule, both before and in the course of the original events, subsequently led to some historical errors in recent times (such as the screening of Dovzhenko's *Earth*, which in fact didn't take place).*

In 1992 the Biennale published a book for the 60th anniversary of the Venice International Film Festival (Venezia 1932: il

Venezia (si veda *Venezia 1932: il cinema diventa arte*, 1992, La Biennale di Venezia). Con l'obiettivo di commemorare la prima edizione del festival, l'opera ricostruiva minuziosamente tutti gli eventi correlati e, soprattutto, per quanto riguarda il presente programma, l'elenco completo dei film effettivamente proiettati, grazie a una grande quantità di volantini, articoli e fonti successive.

Sappiamo dunque che, a parte forse alcuni cinegiornali non rintracciati, un certo numero di cartoni animati sconosciuti, un cortometraggio musicale non identificato e persino un esperimento di film a colori, solo quattro titoli completamente muti vennero proiettati: *Regen* di Joris Ivens (1929), *Po horách, po dolách* di Karel Plicka (1930), *Tichij Don* (1931) di Ivan Pravov e Olga Preobrazhenskaya, e *Biały ślad* (1932) di Adam Krzeptowski.

È interessante notare che, nel 1932, con il passaggio dal muto al sonoro, il cinema stava vivendo una trasformazione particolarmente complicata. La situazione nei diversi paesi era eterogenea, poiché alcune industrie cinematografiche nazionali ancora quasi totalmente mute co-esistevano con altre già completamente transitate al sonoro, mentre il doppiaggio non era ancora una pratica comune, né i risultati erano sempre soddisfacenti. Da un altro punto di vista, e ciò è in qualche modo sorprendente, i critici cinematografici e il pubblico non sembrarono molto colpiti o infastiditi dalla situazione, ponendosi invece tra la nostalgia per un'epoca ormai andata e la curiosità per un'altra nuova. Questo programma intende celebrare il novantesimo anniversario della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, proponendo sul grande schermo i medesimi titoli muti, spesso in versioni raramente mostrate (come nel caso di *Regen*), al fine di offrire un'esperienza quanto più vicino possibile all'edizione del 1932.

FEDERICO STRIULI, MICHAŁ PIEŃKOWSKI

cinema diventa arte). In commemorating the first edition of the film festival, it painstakingly reconstructed all the related events and, particularly of interest in preparing our 2022 *Giornate programme*, compiled a complete list of the films actually screened, established thanks to a great quantity of leaflets, handouts, articles, and later sources.

We thus know that, apart from perhaps some untraced newsreels, a few animated cartoons, an unidentified musical short, and even a colour film experiment, only four completely silent films were shown: Joris Ivens' *Regen* (Rain, 1929), Karel Plicka's *Po horách, po dolách* (Over Mountains, Over Valleys, 1930), Tikhij Don ([And] Quiet Flows the Don, 1931) by Ivan Pravov and Olga Preobrazhenskaya, and Adam Krzeptowski's *Biały ślad* (The White Trail, 1932).

It is interesting to note that, in 1932, with the transition from silents to sound, cinema was undergoing a particularly complicated metamorphosis. The situation was similar across different countries, since some almost totally silent national film industries co-existed with others that had already completely transitioned to sound, while dubbing was not yet a common practice, nor were the results always satisfactory. On the other hand, rather surprisingly, film critics and audiences didn't seem terribly impressed or bothered by the situation, placing themselves between nostalgia for an era now gone and curiosity for another, new one.

This programme aims to celebrate the 90th anniversary of the Venice International Film Festival, by showing the same four silent titles on the big screen, often in rarely seen versions (such as *Regen*), in order to provide an experience as close as possible to the 1932 edition. — FEDERICO STRIULI, MICHAŁ PIEŃKOWSKI

BIAŁY ŚLAD (The White Trail) [La traccia bianca] (PL 1932)

REGIA/DIR, PHOTOG, MONT/ED: Adam Krzeptowski. SCEN: Rafał Malczewski. MUS: Adam Noworyta. CAST: Andrzej Krzeptowski (Andrzej), Janina Fischer (*Hanka*), Stanisław Gąsienica-Sieczka (*Jasiek*), Lina Kari (*Zośka*), Józef Bukowski (*Władek*). PROD: Asterfilm, Warszawa. USCITA/REL: 17.08.1932 (Venezia), 10.12.1932 (Poland). COPIA/COPY: DCP, 70', sd. (da/from 35mm pos., 1932 m.; 35mm dupe neg., 1935 m.; 35mm dupe neg., 1937 m.; 24 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filмотека Народова – Інститут Аудіовізуальний (FINA), Warszawa.

Restauro digitale effettuato da FINA, Varsavia, nel 2022 e basato su una copia positiva di distribuzione in nitrato e due controtipi negativi in acetato. / Digital restoration carried out in 2022 by FINA, Warsaw, based on a nitrate positive distribution print and two acetate dupe negatives.

Biały ślad (La traccia bianca) fu diretto, montato e prodotto da Adam Krzeptowski (1898-1961). Era fondamentalmente un film amatoriale. Krzeptowski era uno sciatore, istruttore, arbitro sportivo e anche corrispondente sportivo per la stampa. A metà degli anni '20 aprì uno studio fotografico e agli inizi degli anni '30 si interessò alla cinematografia. Proprio a partire dal 1930 realizzò brevi film documentaristici che promuovevano la bellezza dei Monti Tatra e dei dintorni di Zakopane e nello stesso periodo portò avanti la lavorazione di *Biały ślad*.

Biały ślad (The White Trail) was directed, edited, and produced by Adam Krzeptowski (1898-1961). It was basically an amateur film. Krzeptowski was a skier, instructor, sports referee, and also a sports press correspondent. In the mid-1920s he opened a photographic studio, and in the early 1930s became interested in cinematography. From 1930 onwards he made short documentary films showing the beauty of the Tatra Mountains and Zakopane's surroundings, and in the same period he worked on the production of *Biały ślad*.



Biały ślad, 1932. Poster. (Muzeum Tatrzańskie, Zakopane)

La trama del film è incentrata su un triangolo amoroso tra Jasiek, un giovane alpinista, la ragazza Hanka, sua amica d'infanzia e Andrzej, l'uomo di cui questa è innamorata. Un giorno, di fronte al pericolo mortale del suo rivale, Jasiek deve decidere tra la natura umana e il suo cuore ferito.

Gli ci vollero due anni per completare il film il quale, per gli standard dell'industria cinematografica polacca dell'epoca in cui i film venivano girati rapidamente e in fretta, era un tempo estremamente lungo. Krzeptowski trascorse molti mesi a girare all'aperto. Il tempo sui Monti Tatra era, come anche oggi, molto imprevedibile e mutevole e chiunque abbia mai provato a girare in quella zona è consapevole che bisogna aspettare molte ore, talvolta anche molti giorni, affinché vi sia la giusta luce solare per ottenere l'effetto desiderato. Dunque, egli effettuò le riprese in condizioni difficili, ad alta quota tra rocce e pendii innevati, utilizzando una semplice macchina da presa compatta. Osservò i selvaggi animali di montagna, ma soprattutto catturò tramite l'obiettivo i meravigliosi chiaroscuri della natura bagnati dalla neve scintillante.

Biały ślad fu un caso piuttosto unico nella produzione cinematografica polacca dell'epoca, in genere incentrata principalmente sui nomi di attori famosi. In effetti, nessun attore professionista partecipò alla produzione. La maggior parte del cast era composto da atleti di Zakopane, appartenenti a club sportivi locali. I tre ruoli principali erano interpretati da Janina Fischer (una fondista, vincitrice del 6° posto ai Mondiali FIS nel 1929), Stanisław Gąsienica-Sieczka (uno dei primi saltatori polacchi, che aveva battuto il suo ultimo record polacco nel 1929 con il risultato di 66 metri) e Andrzej Krzeptowski (fondista e fratello di Adam Krzeptowski). C'erano anche camei di Bronisława Staszek-Polankówna (campionessa europea di sci alla FIS 1929) e Bronisław Czech (più volte campione polacco di sci e salto). Ma, più in generale, l'intera produzione di *Biały ślad* fu inusuale, dall'inizio alla fine. Il film venne sostanzialmente realizzato da dilettanti, a proprie spese, senza alcun sostegno finanziario da parte di compagnie cinematografiche, senza studios e, come detto, senza grandi celebrità. Solo il lavoro di postproduzione e gli effetti sonori furono possibili grazie allo studio Asterfilm di Varsavia.

Nel 1932 il cinema sonoro in Polonia era in fase di sviluppo (il primo film sonoro polacco era stato realizzato nel 1930) e la relativa tecnologia non era effettivamente accessibile ai principianti. *Biały ślad* venne dunque realizzato nel canone del cinema muto, particolarmente dialoghi e narrazione sotto forma di didascalie e colonna sonora impiegata solo come illustrazione musicale. Da un lato, la colonna sonora aiutava molto il film (la musica del compositore di Zakopane Adam Noworyta ne enfatizzava molto bene l'atmosfera), ma dal lato cinematografico la colonna sonora lo danneggiava: tutte le riprese erano state realizzate in formato full-frame e l'aggiunta della colonna sonora causò la perdita della parte sinistra dell'immagine (portando l'aspect ratio a 1,18:1), il che seriamente pregiudicò la composizione attenta e ponderata dell'inquadratura.

La prima polacca ebbe luogo il 10 dicembre 1932 al cinema Colosseum,

The plot revolves around a love triangle involving Jasiek, a young mountaineer; the girl Hanka, his friend from childhood; and Andrzej, the man she loves. One day, faced with the prospect of rescuing his rival from mortal danger, Jasiek has to decide between human nature and his wounded heart.

It took Krzeptowski two years to complete the movie, an extremely long period by the standards of the Polish film industry at the time, when films were made quickly and hurriedly. Many months were spent shooting outdoors. The weather in the Tatra Mountains was (and still is today) very unpredictable and changeable; anyone who has ever tried to film there knows that one has to wait many hours, sometimes even many days, for the right sunlight to produce the desired effect. Krzeptowski shot in difficult conditions, high among rocks and on snowy slopes, using a simple hand-held camera. He observed wild mountain animals, but most of all his lens captured the wonderful chiaroscuro of nature bathed in sparkling snow.

Biały ślad was a quite unique case in Polish film production at the time, which was usually focused on the names of famous actors. No professional actor appears in this production; most of the cast were athletes from Zakopane, associated with local sports clubs. The three main roles were played by Janina Fischer (a cross-country skier, the winner of 6th place at the FIS World Championships in 1929), Stanisław Gąsienica-Sieczka (one of the first Polish ski-jumpers, he broke his last Polish record in 1929 with a result of 66 metres), and Andrzej Krzeptowski (a cross-country skier and the brother of director Adam Krzeptowski). Bronisława Staszek-Polankówna (European skiing champion at FIS 1929) and Bronisław Czech (a multiple-time Polish champion in skiing and jumping) made cameo appearances in the film.

Generally, the entire production of *Biały ślad* was unusual from beginning to end. The film was made by amateurs, at their own expense, without any financial support from film companies, without studios, and without any big celebrities. Only the post-production work and sound effects were made possible thanks to a professional studio, Asterfilm, in Warsaw.

In 1932 sound cinema in Poland was just developing (the first Polish sound film was made in 1930), and the necessary technology was not really available to amateurs. Biały ślad was thus made following silent film conventions, particularly with dialogue and narration in the form of intertitles, with a soundtrack used only as musical illustration. The added soundtrack helped the film a lot (the music by Zakopane-based composer Adam Noworyta emphasized the moods of the film very well), but in terms of the actual picture quality, the soundtrack harmed it: all the shots were made in full-frame format, and adding the soundtrack forced the loss of the left-hand part of the picture (cropping to 1.18:1 aspect ratio), which seriously affected the careful and thoughtful composition of the images.

The Polish premiere took place on 10 December 1932, at the

il più grande cinema di Varsavia. Il film ottenne recensioni entusiaste ma ambigue. La trama superficiale, la regia, la recitazione e l'uso eccessivo di sottotitoli superflui suscitavano critiche, ma la fotografia, in particolare il paesaggio naturale e le scene di sport invernali furono apprezzate all'unanimità e la maggior parte dei critici vide in *Biały ślad* un segno di cambiamento nel cinema polacco. In effetti, nessun altro regista polacco aveva mai realizzato immagini di montagna così belle. Negli anni successivi alcuni frammenti di *Biały ślad* vennero usati in altri film, ad esempio nel dramma *Druga Młodość* (Una seconda giovinezza) del 1938, la discesa della valanga, o nella commedia *Sportowiec Mimo Woli* (Atleta suo malgrado) del 1939, le scene sugli sci. Adam Krzeptowski fu direttore della fotografia in molti altri film. Tuttavia, il suo più grande successo resta il cortometraggio *Wiosna narciarzy* (La primavera degli sciatori) del 1934.

Venezia 1932 Anche prima che il film fosse distribuito in Polonia, esso venne presentato alla prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel corso della dodicesima serata, mercoledì 17. L'accoglienza fu alquanto contrastante. Alcuni critici affermarono che il regista principiante si era confrontato con una sfida al di là delle sue forze e aveva fallito, e che sarebbe stato meglio selezionare un altro film polacco di un regista di primo piano. Altri apprezzarono la fotografia e la bellezza del folclore presentato nel film. Il fatto che *Biały Ślad* rappresentasse la Polonia a Venezia (partecipazione ampiamente coperta dalla stampa polacca) suscitò molto interesse nel paese. — MICHAŁ PIEŃKOWSKI, FEDERICO STRIULI

Colosseum, Warsaw's largest cinema. The film received enthusiastic but ambiguous reviews. The shallow plot, direction, acting, and the excess of superfluous titles drew criticism, but the cinematography, especially that of the natural scenery and the winter sports scenes, was unanimously admired, and most reviewers saw in Biały ślad a harbinger of change in Polish cinema. Indeed, no other Polish filmmaker had ever captured such beautiful mountain images. In later years some fragments of Biały ślad were used in other films: for example, the descent of the avalanche appeared in the 1938 drama Druga Młodość (A Second Youth), and the skiing scenes can be seen in the 1939 comedy Sportowiec Mimo Woli (The Accidental Sportsman). Adam Krzeptowski worked as a cinematographer on several other films. However, his biggest success was the 1934 short Wiosna narciarzy (Spring of the Skiers).

Venice 1932 Even before the film was released in Poland, it was presented at the first Venice International Film Exhibition on the 12th evening, Wednesday 17 August. Its reception was quite mixed. Some reviewers claimed that the amateur filmmaker had taken on a challenge beyond his strength and failed, and that it would have been better to choose another Polish film by a leading director. Others appreciated the cinematography and the beauty of the folklore presented in the film. The fact that Biały ślad represented Poland in Venice (which was widely reported in the Polish press) sparked a lot of interest at home.

MICHAŁ PIEŃKOWSKI, FEDERICO STRIULI

PO HORÁCH, PO DOŁÁCH [Per monti e per valli / Over Mountains, Over Valleys] (CS 1930)

REGIA/DIR., SCEN., FOTOG., MONT./ED.: Karel Plicka. PROD.: Matica slovenská. DIST.: Slovensko-film, Bratislava. USCITA/REL.: 13.03.1930.

COPIA/COPY: DCP, 101' (da/from 35mm, 1842 m., 16 fps); did./titles: SLK. FONTE/SOURCE: Slovenský filmový ústav, Bratislava.

“Quando vedevo un villaggio slovacco per la primissima volta, già immaginavo come sarebbe apparso su pellicola. Era il suo fascino artistico puro e pittoresco, anche se all'epoca ancora indeterminato, che mi affascinava.” — Karel Plicka

Karel Plicka (1894-1987) fu un folclorista ed etnografo della Matica slovacca (Matica slovenská), un'organizzazione culturale e scientifica nazionale fondata nel 1863 e riesumata nel 1919 con la missione di sviluppare e rafforzare il patriottismo slovacco e risvegliare la coscienza nazionale degli slovacchi entro i propri confini e all'estero. Considerato un fondatore dell'educazione cinematografica e del cinema slovacco, Plicka iniziò come fotografo, documentando le tradizioni culturali in via di estinzione della campagna slovaca. Già le sue fotografie mostravano che egli possedeva una forte visione poetica del mondo, con un chiaro sforzo per trovare la controparte armoniosa dei canti popolari nelle sue immagini. Nel 1926 acquistò la sua prima cinepresa e iniziò a prendere dimestichezza con la realizzazione di film, girando dapprima brevi segmenti come modo di registrare ciò che vedeva, i quali poi venivano montati in film più lunghi, sempre con uno scopo etnografico.

“When I saw a Slovak village for the very first time, I already imagined what it would look like on film. It was its pure, picturesque, at that time still indeterminate artistic charm that captivated me.” — Karel Plicka

Karel Plicka (1894-1987) was a folklorist and ethnographer of the Slovak Matica (Matica slovenská), a national cultural and scientific organization established in 1863 and revived in 1919 with the mission of developing and strengthening Slovak patriotism and awakening the national consciousness of Slovaks at home and abroad. Considered a founder of Slovak film education and filmmaking, Plicka began as a still photographer, recording the vanishing cultural traditions of the Slovakian countryside. But already his photographs showed that he possessed a strong poetic vision of the world, with a purposeful effort to find the harmonious counterpart of folksongs in his images. In 1926 he acquired his first motion-picture camera and began to familiarize himself with filmmaking, first shooting short segments as a way of chronicling what he saw, which he later edited into longer films, always with an ethnographic aim. Over



Po horách, po dolách, 1930. (Slovenský filmový ústav, Bratislava)

Po horách, po dolách (Per monti e per valli) è un'ulteriore elaborazione sui temi del suo precedente lavoro, *Za slovenským ľudom* (Sul popolo slovacco, 1928), e per molti versi segna il suo ritorno in luoghi familiari, questa volta con nuove attrezzature ed esperienze.

Il titolo del film, *Po horách, po dolách*, è preso in prestito dal testo di una canzone popolare: "Ho un cavallo di nome Fako, che mi trasporta comodamente, *per monti, per valli*, attraverso la fredda rugiada del mattino". L'affinità tra il film e la canzone si riflette sia nel titolo che nel contenuto. L'intenzione drammaturgica del film era la documentazione etnografica, con un quadro geografico più ampio al fine di esplorare i fenomeni culturali. L'obiettivo principale di Plicka era di documentare le forme classiche della cultura popolare tradizionale prima che queste svanissero per sempre. La struttura del film si compone di unità tematiche in sequenza che contengono brevi profili di villaggi slovacchi caratteristici. I contenuti di ciascuna sequenza non sono una variazione di modelli schematici; nel raffigurare ciascuno dei villaggi, egli cerca a tutti i costi un'unicità tematica. La maggior parte del film è incentrata sui giochi dei bambini contrapposti allo sfondo della pittoresca architettura del villaggio di Čičmany, del paesaggio della regione dell'Alto Hron presso Helpa e del maestoso panorama della catena montuosa di Belianske Tatras presso Ždiar. La rappresentazione della giovinezza, del movimento, delle dimostrazioni di forza fisica, dell'ingegno, della destrezza e l'atmosfera immediata dei giochi dei bambini che vediamo qui erano temi sui quali Plicka sarebbe ritornato costantemente nei suoi film.

Nell'opera di Plicka, la sua attenzione per la luce, l'efficace disposizione compositiva e il lirismo formano la sua firma d'autore. La sua fotografia "in movimento" originava dalla fotografia fissa e, in effetti, la macchina da presa è per lo più statica, con panoramiche solo



Po horách, po dolách, 1930. (Slovenský filmový ústav, Bratislava)

Mountains, Over Valleys is a further elaboration on themes from his previous film, *Za slovenským ľudom* (About the Slovak Folk, 1928), and in many respects it marks his return to familiar places, this time with new equipment and experiences.

The film's title, *Over Mountains, Over Valleys*, is borrowed from the lyrics of a folksong: "Got a horse named Fako, who carries me comfortably, *over mountains, over valleys*, over cold dew in the mornings." The similarity between the film and the song is reflected in both title and content. The dramaturgical intention of the film was ethnographical documentation, with a broader geographical framework to explore cultural phenomena. Plicka's main aim was to record classical forms of traditional folk culture before they vanished for good. The film's structure consists of sequenced thematic units containing brief profiles of distinctive Slovak villages. The contents of each sequence are not a variation of schematic models; in depicting each of the villages, he strives for a thematic uniqueness. The greater part of the film consists of children's games set against the backdrop of the picturesque architecture of the village of Čičmany, the landscape of the Upper Hron region in Helpa, and the majestic scenery of the Belianske Tatras mountain range in Ždiar. The depiction of youth, movement, demonstrations of physical strength, ingenuity, dexterity, and the immediate atmosphere of the children's games that we see here were interests to which Plicka would constantly return in his films.

In Plicka's work, his sensitivity to light, effective compositional layout, and lyricism are hallmarks of his style. His "moving" photography grew out of still photography, and indeed, the camera is largely static, with only occasional pans. It places



Po horách, po dolách, 1930. (Slovenský filmový ústav, Bratislava)

occasionali. Essa posiziona i personaggi sulla linea dell'orizzonte, o li riprende dal basso, monumentalizzandoli. La forma (immagine) è subordinata al contenuto (documentazione etnografica). Scene separate danno vita a sequenze tematiche senza alcuna continuità logica o concetto drammaturgico. L'immagine è principalmente un mosaico di sequenze separate, collegate da una cornice esterna (ad esempio, il tema del villaggio) piuttosto che dall'inerente motivazione dell'azione. Il tutto non ha né un soggetto né un flusso narrativo omogeneo, formando invece una composizione di unità liberamente assegnate. All'interno della composizione, nel passaggio dal fatto etnografico alla struttura artistica, si verifica una sintesi tra documentario e poesia, creando una sinfonia cinematografica.

Venezia 1932 Nella prima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, i documentari costituirono una parte importante del programma. Il film etnografico cecoslovacco *Po horách, po dolách* (Per monti e per valli), del regista Karel Plicka, fu proiettato nel corso della quinta serata, mercoledì 10, di fronte a un pubblico stipato in ogni dove. Ciononostante, non sembra esistere nessun resoconto contemporaneo riguardo l'accoglienza del film e anche il testo di Mario Gromo erroneamente pubblicato nel libro

the characters on the horizon, or shoots them from below, monumentalizing them. The form (image) is subordinated to the content (ethnographic documentation). Separate scenes build towards thematic sequences without any motivational continuity or dramaturgical concept. The image is mostly a mosaic of separate sequences connected by an external framework (e.g., the theme of the village), rather than by the internal motivation of the action. The whole has neither a subject nor a smooth narrative flow, instead forming a composition of loosely assigned units. Within the composition, as he shifts from ethnographic fact to artistic structure, a synthesis of documentary and poetry occurs, creating a cinematic symphony.

Venice 1932 Non-fiction films made up a considerable part of the first Venice International Film Exhibition programme. The Czechoslovakian ethnographic film *Po horách, po dolách*, by director Karel Plicka, was screened on the 5th evening, Wednesday 10 August, to a packed audience. Despite this, no contemporary account about the reception of the movie seems to exist, and even the text by Mario Gromo mistakenly published in the 1992 book *Venezia 1932: il cinema diventa arte* actually

Venezia 1932: il cinema diventa arte in realtà si riferisce a *Zem spieva* (La terra canta), un altro film di Plicka (al riguardo, si veda *La Stampa*, giovedì, 23 agosto 1934). Tuttavia, proprio perché due anni dopo la Cecoslovacchia partecipò alla medesima kermesse con ben quattro titoli (tra i quali, il summenzionato *Zem spieva*), è possibile supporre che *Po horách, po dolách* abbia in effetti riscosso un certo successo.

La copia Il film sarà presentato in versione digitale, poiché l'unico controtipo negativo in acetato sopravvissuto non conserva tutta l'informazione dell'immagine originale del nitrato da perforazione a perforazione, il cosiddetto "35mm full-frame". Dal controtipo negativo, i laboratori hanno copiato per singole parti prima una porzione del cosiddetto "frame Academy 35mm" e poi la porzione mancante a causa della colonna sonora. Vi sono stati anche spostamenti e sovrapposizioni parziali a causa della posizione errata dell'inizio dell'immagine. Il motivo per cui il processo di riproduzione nei laboratori è stato così elaborato è probabilmente dovuto al fatto che questi non avevano apparecchi per il 35mm full-frame; essi hanno dunque fatto del loro meglio per preservare quanta più area dell'immagine possibile, tenendo conto di questo limite. Grazie alla tecnologia digitale, siamo stati in grado di ricostruire parzialmente l'immagine, fornendo così allo spettatore l'opportunità di vedere un risultato paragonabile alla copia originale in nitrato. — RASTISLAV STERANKA, FEDERICO STRIULI

refers to *Zem spieva* (The Earth Sings), another movie by Plicka (for information about this film, see *La Stampa*, Thursday, 23 August 1934). However, because Czechoslovakia participated at Venice with four titles two years later (among which was *Zem spieva*), it's possible to presume that *Po horách, po dolách* was also in fact met with generally positive reactions.

The print The film will be presented in a digital copy, as the only surviving acetate duplicate negative didn't retain all of the original picture information from the nitrate from perforation to perforation, the so-called "full-frame 35mm". Working with the dupe negative, the laboratories copied first a portion of the so-called "Academy 35mm frame" and then the missing portion to the audio track. Partial shifts and overlaps also occurred due to the incorrect position of the picture starts. The reason why the laboratories' copying process was so elaborate was probably due to the fact that they didn't have full-frame 35mm equipment; they thus strove to preserve as much of the picture area as possible, taking this shortcoming into account. Thanks to digital technology, we were able to partially reconstruct the picture, and thus provide the viewer with the opportunity to see a result comparable to the original nitrate print — RASTISLAV STERANKA, FEDERICO STRIULI

REGEN (Rain) [Pioggia] (NL 1929)

REGIA/DIR., SCEN., MONT/ED: Joris Ivens, Mannus Franken. PHOTOG: Joris Ivens. PROD: Capi-Holland. DIST: Filmliga, Amsterdam. USCITA/REL: 14.12.1929. COPIA/COPY: 35mm, 324 m., 11'48" (24 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Partitura composta da Lou Lichtveld (Albert Helman) per la riedizione sonora del film curata nel 1932 da Helen van Dongen.
Score composed by Lou Lichtveld (Albert Helman) for the 1932 sound re-release of the film edited by Helen van Dongen.

La lunga carriera del documentarista olandese Joris Ivens (1898-1989) decollò con l'acclamato successo internazionale dei due cortometraggi *De Brug* (Il ponte, 1928) e *Regen* (Pioggia, 1929). Entrambi i film erano muti, con una forte enfasi sulle qualità poetiche dell'immagine fotografica e del montaggio. Ispirato da *Berlin, Die Symphonie einer Großstadt* di Ruttmann, che Ivens aveva visto durante una visita a Berlino nel 1927, e dalla sua compagna dell'epoca, la fotografa Germaine Krull, con la quale aveva realizzato il lirico *Études des mouvements à Paris* (1927), Ivens realizzò *De Brug* nel 1928 e *Regen* l'anno successivo assieme a Mannus Franken. Pudovkin vide i film durante un viaggio ad Amsterdam nel 1929 e invitò Ivens in Russia per mostrarvi i suoi film. A Parigi i film furono accolti calorosamente da critici come Germaine Dulac. Nel 1930 la reputazione internazionale di Ivens era dunque affermata. Ivens entrò in contatto con Pudovkin attraverso la Filmliga, una società cinematografica che si interessava al cinema soprattutto come forma artistica autonoma e presentava film e registi dell'avanguardia internazionale nei Paesi Bassi. Le proiezioni erano raduni di membri dell'intelligenza olandese e internazionale. Lo scrittore/compositore Lou Lichtveld (1903-1996) era lo specialista musicale

The long career of Dutch documentary filmmaker Joris Ivens (1898-1989) took off with the international acclaimed success of two short films, *De Brug* (The Bridge, 1928) and *Regen* (Rain, 1929). Both films were silent, with a strong emphasis on the poetic qualities of the photographic image and montage. Inspired by Ruttmann's *Berlin, Die Symphonie einer Großstadt*, which Ivens saw during a visit to Berlin in 1927, and by his then companion, photographer Germaine Krull, with whom he made the lyrical *Études des mouvements à Paris* (1927), Ivens made *The Bridge* in 1928, and, one year later, with Mannus Franken, *Rain*. Pudovkin saw the films during a visit to Amsterdam in 1929 and invited Ivens to come to Russia and show his films there. In Paris the films were warmly received by critics such as Germaine Dulac. By 1930 the international reputation of Ivens was established. Ivens came in contact with Pudovkin through the Filmliga, a film society that was principally interested in film as an autonomous artistic form and presented films and filmmakers of the international avant-garde in the Netherlands. The screenings were gatherings of members of the Dutch and international intelligentsia. The writer/composer



Regen, 1929. Joris Ivens. Foto di lavorazione / *Production still*. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)



Regen, 1929. Joris Ivens. Foto di lavorazione / *Production still*. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

per la Filmliga e nel 1931 aveva composto la colonna sonora per il film di Ivens *Philips-Radio*. Nel 1932 Ivens chiese a Helen van Dongen e Lou Lichtveld di creare una versione sonora di *Regen*. Lichtveld viaggiò con Van Dongen a Parigi, dove assieme registrarono la colonna sonora del film in studio a Épinay. La versione sonora fu accolta senza entusiasmo. Sebbene la musica intendesse enfatizzare la forza visiva del film, lo stesso Ivens sentì che essa falliva in questa intenzione. Durante gli anni '30 Ivens lavorò su un certo numero di film con Hanns Eisler,



Regen, 1929. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

una collaborazione per la quale Ivens ebbe grande considerazione. Nel 1940 Eisler compose una nuova colonna sonora per *Regen*, intitolata "Quattordici modi per descrivere la pioggia". **Venezia 1932** La prima edizione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia fu sicuramente uno dei trampolini di lancio per il successo internazionale contemporaneo del capolavoro di Joris Ivens. Proiettato come titolo di apertura nel corso della serata finale, domenica 21, *Regen* fu in qualche modo penalizzato dal fatto che, già dal giorno successivo, la stampa si dedicò maggiormente a riflessioni sul successo dell'intera iniziativa, in qualche modo riducendo lo spazio per le proiezioni dell'ultima giornata.

Ciononostante, è chiaro che sia il pubblico che la critica furono entusiasti dello "short olandese". Una delle prime recensioni fu pubblicata dal quotidiano locale *Il Gazzettino*, e descriveva *Regen* come "un magnifico documentario, inviato dal Governo olandese, riprodotto con dovizia minuziosa di particolari lo scatenarsi e lo sviluppo d'un violento, improvviso temporale". E ancora, alcuni giorni dopo la fine della manifestazione, anche la testata politica *Il Lavoro Fascista* non poté fare a meno di lodare il film: "Ma in quanto a documentari, merita il posto d'onore *Regen* di Joris Ivens e Franken; finalmente il modesto fotografo di Amsterdam che in poco tempo, proprio in merito ai suoi documentari, è divenuto uno dei maggiori cinematografisti, è stato presentato in Italia. Questo suo *Regen* è uno dei più felici esempi di documentario, nel quale il montaggio ha creato un ritmo di immagini pienamente indovinato." — MARK-PAUL MEYER, FEDERICO STRIULI

Lou Lichtveld (1903-1996) was the music specialist of the Filmliga; in 1931 he wrote the music for Ivens' film *Philips Radio*. In 1932 Ivens asked Helen van Dongen and Lou Lichtveld to create a sound version of *Rain*. Lichtveld travelled with Van Dongen to Paris, where they recorded the score for the film in the studio at Épinay. The sound version was half-heartedly received. Although the music intended to reinforce the visual strength of the film, Ivens himself felt that the music failed in this regard. During the 1930s Ivens worked on a number of films with Hanns Eisler, a collaboration that Ivens highly esteemed. In

1940 Eisler wrote a new score for *Rain*; his work was entitled *Fourteen Ways to Describe Rain* (*Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben*).

Venice 1932 The first Venice Film Exhibition was definitely one of the main springboards for the international contemporary success of Joris Ivens' masterpiece. Screened as the opening film on the final [16th] evening, Sunday 21 August, *Regen* was affected by the fact that in the following day's articles the press coverage focused more on reviewing the success of the whole festival, rather reducing the space for the last day's shows.

Nevertheless, it is clear that both the audience and the film critics enthused over the "Dutch short". One of the first reviews appeared in the local newspaper *Il Gazzettino*, describing *Regen* as "an extraordinary documentary, sent by the Dutch Government, depicting the rage of a violent and sudden storm with a meticulous wealth of detail". A few days later, the political daily *Il Lavoro Fascista* couldn't help praising the film: "But, as for documentaries, Joris Ivens' and Franken's *Regen* deserves an honorable mention; finally, the simple photographer from Amsterdam, who, in a short time, thanks to his documentaries, has become one of the most prominent directors, has been introduced to Italy. His *Regen* (*Rain*) is one of the most felicitous examples of documentary, where editing creates a perfectly spot-on rhythm of images."

MARK-PAUL MEYER, FEDERICO STRIULI



Tichij Don, 1931. Poster danese/Danish poster. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

TIKHI DON (The Quiet Don / [And] Quiet Flows the Don) [Il placido Don] (USSR 1930-31)

REGIA/DIR, SCEN: Olga Preobrazhenskaya, Ivan Pravov, dal romanzo di/from the novel by Mikhail Sholokhov. PHOTOG: Dmitri Feldman, Boris Epstein. SCG/DES: Dimitri Kolupaev. ASST DIR: Nikolai Borovishki, Boris Epstein. CONS: Mikhail Sholokhov. CAST: Nikolai Podgorny (Pantelei Melekhov), Andrei Abrikosov (Grigori Melekhov, figlio di Pantelei/Pantelei's son), Aleksandr Gromov (Piotr Melekhov, figlio di Pantelei/Pantelei's son), Emma Tsesarskaya (Aksinia), Raisa Puzhnaia (Natalia Korshunova), Georgi Kovrov (Stepan Astakhov), Yelena Maximova (Daria, moglie di Piotr/Piotr's wife), Sergei Kurakovskiy (Yevgeni Listnitski, il figlio del Generale/the General's son), Ivan Bykov (Garandzha), Galli Slavatskaia (la donna turca/the Turkish lady), Vasili Kovrigin (Prokofi Melekhov), E. Safonova (Ilyinichna), Sofia Levitina (madre di Natalia/Natalia's mother), Antonin Pankrysev (membro della famiglia imperiale/member of the Imperial family), Leonid Yurenev (gendarme/police officer). PROD: Soyuzkino (Moscow), 1930. USCITA/REL: 14.05.1931. COPIA/COPY: 35mm, 2602 m. (orig. l: 2388 m.), 114' (20 fps); did./titles: RUS, subt. NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Tichij Don fu il primo adattamento cinematografico di uno dei romanzi russi più famosi (più precisamente della sua prima metà, l'unica parte scritta all'epoca). Negli anni Sessanta il libro riceverà poi il Premio Nobel.

Grigorij Melekhov, discendente di una famiglia cosacca, vorrebbe sposare Aksin'ja. Tuttavia, lei è già sposata con Stepan e il padre di Grigorij obbliga suo figlio a sposare Natal'ja. Scoppia la prima guerra mondiale e, sul fronte di battaglia, Grigorij comprende l'ingiusta situazione, dal momento che i contadini e i cosacchi sono stati mobilitati solo per proteggere le proprietà dei ricchi. Tuttavia, lo sgomento personale ed esistenziale di Grigorij sta inesorabilmente andando verso una svolta inaspettata grazie agli imminenti eventi storici.

Nel film, per la prima volta al cinema, fu scoperto il mondo dei contadini russi che vivevano nella natura. Come avevano già fatto in precedenza nel loro film *Baby ryazanskie* (Le donne di Ryazan) del 1927, la trama della versione di Preobrazhenskaja e Pravov del libro di Šolochov era immersa in uno stile di vita reale documentato, spinta fino alla rappresentazione di elementi fisiologici. Le comparse locali lo riproducono con entusiasmo davanti alla macchina da presa. Già prima dei film di Dovzhenko, per la prima volta nel cinema sovietico il paesaggio qui passa dall'essere sfondo della narrazione all'essere un personaggio attivo. Il mondo patriarcale è qui portato al limite degli sconvolgimenti storici che lo hanno distrutto, le passioni umane non adattandosi a una vita misurata intessuta nel ciclo della natura. Inoltre, Ol'ga Preobrazhenskaja, che aveva frequentato la scuola di Stanislavsky e poi di Meyerhold nel suo passato teatrale, aveva una predisposizione per l'organica psicologica e l'affidabilità dell'attore. Nei loro film, fu scoperta un'intera galassia di nuove star cinematografiche di talento che brillò per la prima volta. *Baby ryazanskie* e *Tichij Don* furono certamente film innovativi che ottennero un grande successo nazionale e mondiale.

La produzione di *Tichij Don* fu concepita nel 1929 quando alcune case di produzione straniere iniziarono a chiedere con insistenza di collaborare con lo stesso regista e lo stesso cast di *Baby ryazanskie* (che era stato distribuito con successo in Europa con il titolo *Il villaggio del peccato*).

Un accordo fu raggiunto con la casa di distribuzione tedesca Derussa. Condizione indispensabile era la partecipazione al film di Emma Cesarskaja, la protagonista di *Baby ryazanskie* e l'attrice più

Tikhi Don was the first cinema adaptation of one of the most famous Russian novels (more precisely the first half of it, the only part written by that time; the epic story was eventually in four volumes). In 1965 its author Mikhail Sholokhov (1905-1984) would be awarded the Nobel Prize for Literature.

The plot: Grigori Melekhov, the descendant of a Cossack family, would like to marry Aksinia. However, she is already married to Stepan, and Grigori's father forces his son to marry Natalia. World War I intervenes, and at the battlefront Grigori understands the unfair situation, since peasants and Cossacks have been mobilized only to protect the properties of the rich. However, the personal and existential dismay of Grigori is relentlessly heading towards an unexpected turning point, thanks to upcoming historical events. For the first time the world of the Russian peasantry living in nature was revealed onscreen. As in their previous film, *Babi ryazanskie* (Women of Ryazan, 1927), the plot of Olga Preobrazhenskaya and Ivan Pravov's version of Sholokhov's book documented an actual way of life, pushed to the depiction of physiological elements. Local extras enthusiastically reproduced their lives in front of the camera. Even before the films of Dovzhenko, for the first time in Soviet cinema the landscape here turns from being the background of the narrative into an active character. The patriarchal world is taken to the limit of the historical upheavals that destroyed it, the scope of human passions not fitting into a measured life woven into the cycle of nature. A noted actress in pre-Revolutionary silents, Olga Preobrazhenskaya, with her theatrical background – she had attended the schools of Stanislavsky and later Meyerhold – understood and had a particular flair for working with actors. In the team's films, a whole new galaxy of talented screen stars was discovered and shone for the first time. Both *Babi ryazanskie* and *Tikhi Don* were innovative films, and were successful nationally and internationally.

The production of *Tikhi Don* was conceived in 1929, when foreign companies insisted on mutual collaborations with the directors and cast of *Babi ryazanskie* (which had been successfully distributed in Europe under the title *The Village of Sin*). An agreement was reached with the German distribution company Derussa, an essential condition of which was the participation in the film of Emma Tsesarskaya, who had played the main character of *Babi*



Tichij Don, 1931. Andrei Abrikosov, Emma Tsesarskaya. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)



importante scoperta da Preobrazhenskaja e Pravov. Michail Šolochov, alla vigilia di un lungo viaggio di lavoro in Germania, prontamente approvò questa scelta, così come l'altro protagonista, il giovane attore di teatro Andrej Abrikosov, futura star non solo di Preobrazhenskaja e dei successivi film di Pravov, ma anche delle opere di Sergej Eisenstein e Ivan Pyryev. L'autore del romanzo raccomandò anche il luogo delle riprese, la fattoria cosacca Dichensk (Dichenskyy) sulle rive di un affluente del Don, il fiume Seversky Donets. Gli abitanti della fattoria aderirono con entusiasmo alla lavorazione sia come interpreti che come consulenti locali.

Tuttavia, già prima del completamento dell'opera nel 1930, la situazione politica nel paese si era drammaticamente ribaltata. La collaborazione con la società straniera dovette essere rifiutata. I vertici si concentravano ora su titoli di agitazione e propaganda. Questa storia di passione si rivelò essere chiaramente fuori tempo massimo. "La forza trainante degli episodi decisivi e principali del film sono i motivi fisiologici, che non raggiungono in alcun modo il livello di generalizzazione sociale. Laddove lo spettatore cerca di fare tali generalizzazioni, egli inevitabilmente arriverà alla conclusione che esse non sono in alcun modo in armonia con l'ideologia del proletariato", scrisse la rivista *Proletarskoye kino*. Il verdetto era categorico: "Ogni film sovietico deve mobilitarsi per la costruzione del presente o incitare all'odio per il passato. Il film non fa né l'una né l'altra cosa". Alle proiezioni in anteprima per gli operai, all'epoca ampiamente organizzate, il pubblico accolse con entusiasmo il film, letteralmente fischiando e cacciando dal palco i rappresentanti dell'ARRK (Associazione dei lavoratori della cinematografia rivoluzionaria), sostenitori del punto di vista ufficiale. Ma gli ideologi ufficiali ebbero

ryazanskie and was the most important actress discovered by Preobrazhenskaja and Pravov. Mikhail Sholokhov, on the eve of a long business trip to Germany, readily approved this choice, as well as that for the other main character, the young stage actor Andrei Abrikosov, the future star not only of Preobrazhenskaja and Pravov's subsequent films, but also of works by Sergei Eisenstein and Ivan Pyriev. The novelist also recommended the shooting location, the Cossack farm Dichensk on the banks of a tributary of the Don, the Seversky Donets river. The inhabitants of the farm enthusiastically joined in as performers and local consultants.

However, by the time work was completed in 1930, the political situation in the country was dramatically different. The cooperation with the foreign company had to be refused. The executives were now focusing on agitation and propaganda titles, and the story of passion was now clearly considered outdated. "The driving force in the decisive, principal episodes of the film are the physiological motives, which in no way rise to the level of social generalization. Where the viewer tries to make such generalizations, he will inevitably come to conclusions that they are in no way consonant with the ideology of the proletariat," wrote the magazine *Proletarskoye Kino*. The verdict was categorical: "Each Soviet film must mobilize for the construction of the present or incite hatred for the past. This film does neither."

At preview screenings for workers, a common practice at the time, the audience greeted the picture with enthusiasm, literally booing and chasing off the stage the representatives of ARRK (Assotsiatsiya rabotnikov revolyutsionnoi kinematografii / Association of Workers of Revolutionary Cinematography), the bearers of the official point of view. But the official ideologists had the last word.

l'ultima parola. Preobrazhenskaja e Pravov furono alla fine espulsi dall'Associazione "per subordinazione al pubblico piccolo-borghese". Solo l'intervento di Šolokhov, tornato dalla Germania, rese possibile la distribuzione del film dopo un divieto di sei mesi.

Tuttavia, il film fu venduto all'estero subito dopo il completamento e fu persino aggiunto il suono in Francia. Questa versione sonora uscì anche sugli schermi sovietici nel 1933.

Venezia 1932 In occasione della prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, ci fu una notevole curiosità per la cinematografia russa sia da parte del pubblico che da parte della critica, pur essendo solo due i film inviati dall'Unione Sovietica.

Presentato nel corso della dodicesima serata, mercoledì 17, la ricostruzione storica di quale versione di *Tichij Don* sia stata effettivamente proiettata nel 1932 è forse la più intrigante tra i titoli che compongono il presente programma.

Poco dopo la fine della manifestazione, Eugenio Giovannetti scrisse sulla testata *Pegaso: Rassegna di Lettere e Arti* che "anche in questa pellicola [come anche nell'altro film russo, *Putëvka v žizn* (Il cammino verso la vita)] la parola interviene poco e quasi sempre con valore corale. Era qui, direi, la più alta lezione che ci venisse dalle due opere russe: parola discreta, quasi simbolica, e musica panteistica, uscente, attraverso cose ed animali, dal gorgo dell'azione. Il sonoro-parlante, ch'è per tutti gli altri popoli una barriera fra il cinema e l'arte, è pei russi vita sinfoniale delle cose. Il cinema russo è l'unico che si sia arricchito col suono e con la parola e che abbia trovato la essenziale musica cinematografica".

A parte il continuo confronto con *Putëvka v žizn*, che caratterizza praticamente tutte le recensioni contemporanee di *Tichij Don* e dalle quali quest'ultimo titolo sembra uscire perennemente sconfitto (*Putëvka v žizn* fu peraltro il vero "vincitore" di questa intera prima manifestazione), tali parole sembrano intendere che anche *Tichij Don* fosse stato proiettato in una versione, pur se limitatamente, sonora o sonorizzata.

Tuttavia, oltre al fatto che la versione sonorizzata di *Tichij Don* fu distribuita solo a partire dal 14 settembre 1933, quindi un anno dopo, nello stesso contributo di Giovannetti così come in altri articoli più vicini temporalmente alla proiezione (si veda ad esempio, *Il Gazzettino*, 18 agosto 1932) si afferma chiaramente che la copia pervenuta a Venezia era malconcia ed aveva didascalie flash o del tutto rimosse, al posto delle quali restavano spesso abbaglianti e fastidiosi spazi bianchi.

Forse il termine "parola", nell'uso che ne fa Giovannetti deve essere inteso come "dialogo" (non importa se in forma sonora o scritta) e allora in questo caso fu proiettata semplicemente la versione muta; o forse, e questa è un'ipotesi suggestiva, all'epoca la copia inviata da Mosca era stata messa insieme alla ben e meglio con l'inserimento, su una copia muta, di sporadici effetti sonori e musicali. Ma, se così fosse, di questa copia non è sopravvissuta nessuna traccia né documentazione.

Preobrazhenskaja and Pravov were eventually expelled from the Association "for subservience to petty bourgeois audiences". Only the intervention of Sholokhov, who had returned from Germany, allowed the film to be released after a six-month ban.

However, the film was sold abroad immediately upon completion, and sound was even added in France. This sound version was also released on Soviet screens in 1933.

Venice 1932 During the first Venice International Film Exhibition, there was considerable curiosity about Russian cinema from both the public and the critics, even though only two films were sent from the Soviet Union.

Screened on the 12th evening, Wednesday 17 August, the historical reconstruction of which version of Tikhi Don was actually shown in 1932 is perhaps the most intriguing issue among the titles included in our Giornate programme.

Shortly after the end of the 1932 event, Eugenio Giovannetti wrote in the Italian magazine Pegaso: rassegna di lettere e arti that "even in this film [as well as in the other Russian film, Putyovka v Zhizn (Road to Life)] the word participates little, and almost always with choral value. Here, I would say, was the highest lesson that came to us from the two Russian titles: discreet, almost symbolic words, and pantheistic music, emerging, through things and animals, from the maelstrom of action. The all-talking technology, which for all other peoples is a barrier between cinema and art, for the Russians is the symphonic life of things. Russian cinema is the only one that has enriched itself with sound and words, and which has found the essential cinematic music."

Apart from the continual comparison with the other Russian film shown at Venice, Nikolai Ekk's Putyovka v Zhizn (1931), which was featured in practically all contemporary reviews of Tikhi Don, consistently overshadowing it (Putyovka v Zhizn was the real "winner" of the entire first edition of the Venice festival), the reviews seem to imply that Tikhi Don was also shown, albeit to a limited extent, in a sound version.

However, in addition to the fact that the sound version of Tikhi Don was distributed only starting from 14 September 1933, a full year after the Venice showing, in the same text by Giovannetti in Pegaso, as well as in other articles published closer to the screening (for example, Il Gazzettino, 18 August 1932), it is clearly stated that the print screened in Venice was battered and had flash or completely removed intertitles, in the place of which often dazzling and annoying white leader remained.

Perhaps the term "word", in Giovannetti's use of it, must be understood as "dialogue" (it does not matter if in sound or written form); then, in this case, the silent version was plainly shown. Or perhaps, and this is pure speculation, the print sent from Moscow at the time had been put together with the insertion, into a silent copy, of sporadic music and sound effects. But, if so, no trace or documentation of such a print has survived.



Tichij Don, 1931. Emma Tsesarskaya. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

La copia *Tichij Don* viene presentato grazie a una rarissima copia vintage proveniente dalle collezioni dell'Eye Filmmuseum di Amsterdam. Si tratta della versione muta del film, conservata presso la sede di Amsterdam della compagnia Sovexport per le proiezioni nei Paesi Bassi. La copia presenta immagine full-frame e didascalie in russo con sottotitoli in olandese impressi e fu donata all'archivio nel 1967. – YEVGENI MARGOLIT, FEDERICO STRIULI

The print *Tikhi Don* is being presented at the Giornate thanks to a very rare vintage print in the collections of the Eye Filmmuseum in Amsterdam that was donated to the archive in 1967. This is the silent version of the film, which was held at the Amsterdam office of Sovexport for screenings in the Netherlands. It features a full-frame image and Russian intertitles with “burned-in” Dutch subtitles. – YEVGENI MARGOLIT, FEDERICO STRIULI



FILM COLONIALI OLANDESI

DUTCH COLONIAL FILMS

Programma a cura di / Programme curated by Nico de Klerk

“Nella colonia tutto va bene”

La parte più cospicua di questo programma è formata da film commissionati o acquisiti dall'associazione “Koloniaal Instituut”. Fondato nel 1910, l'Istituto si proponeva di promuovere la conoscenza dell'Indonesia coloniale (allora denominata Indie orientali olandesi) tra la popolazione olandese ritenuta poco informata. Le istituzioni educative, dalle scuole elementari alle università e alle scuole per la formazione degli insegnanti, come pure i musei e le esposizioni coloniali, costituivano pertanto il contesto principale per la presentazione dei film di propaganda dell'Istituto (ma anche delle conferenze tenute con l'ausilio di lanterne magiche; in entrambi i casi si parlava di conferenze). L'Istituto auspicava inoltre che questa forma di propaganda attrasse “manodopera coloniale” per la fiorente economia della colonia.

I film commissionati dall'Istituto nel 1911 intendevano dimostrare che tutto andava bene nella colonia e che sarebbe andato ancora meglio. Fra i soggetti filmati troviamo colture commerciali e scene di nuove iniziative nel campo dell'istruzione, dell'assistenza sanitaria e della manifattura indigena. Gli ultimi tre temi rispecchiano la cosiddetta “politica etica”, una serie di misure governative applicate gradualmente per migliorare le condizioni di vita delle popolazioni indigene. Oltre a questi argomenti più esplicitamente propagandistici, altri riguardano una vasta gamma di scene che illustrano le moderne infrastrutture coloniali e una serie di attività quotidiane e usanze locali. Nel complesso i film rispecchiano gli interessi economici, amministrativi, militari e culturali dell'establishment coloniale (e implicitamente, com'è ovvio, ciò che non si intendeva registrare).

Per realizzare i filmati venne incaricato un militare di carriera, J.C. Lamster (1872-1954). Capitano del Dipartimento Topografico della

“All is well in the colony”

The bulk of this programme consists of films commissioned or acquired by the Association ‘Koloniaal Instituut’. Founded in 1910, the Colonial Institute’s goal was to promote colonial Indonesia (then called the Netherlands East Indies) among the Dutch population, which the Association considered under-informed. Educational settings, ranging from primary schools to universities and teachers’ colleges, but also museums and colonial exhibitions, were therefore the main targets for the presentation of its film propaganda (as well as its lantern lectures – indeed, both were called “lectures”). It also hoped this form of propaganda would attract “colonial manpower” for the colony’s booming economy.

The films the Institute commissioned, in 1911, were apparently meant to show that all was well in the colony. And that it would be even better. Topics filmed included cash crops, and scenes of new initiatives in the fields of education, health care, and indigenous manufacture. The latter three reflected the so-called “Ethical Policy”, a set of government measures that was gradually being implemented to improve the living conditions of the indigenous population. Besides these more explicitly propagandistic topics, others covered a wide array of scenes to show the colony’s modern infrastructure, as well as a number of local customs and daily activities. All in all, they reflected the colonial establishment’s economic, administrative, military, and cultural concerns (and implicitly, of course, what was not supposed to be recorded).

The person selected to do the filming was a career military man,



J.C. Lamster su terreno vulcanico / on volcanic ground, c. 1912. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

colonia (un reparto del Genio), egli si trovava allora in licenza nei Paesi Bassi. Scelto per la sua vasta conoscenza della colonia (connessa all'incarico che ricopriva in quel momento), oltre che per il suo interesse per la fotografia, fu inviato alla Pathé Frères di Parigi per aggiornarsi sui "recenti sviluppi della cinematografia" prima di ritornare nelle Indie orientali. Un operatore della Pathé, Octave Collet, fu ingaggiato per coadiuvare Lamster durante i primi mesi di lavoro. Le riprese iniziarono nell'aprile 1912 e si protrassero fino a primavera inoltrata del 1913. L'elenco di temi consegnato a Lamster costituiva uno degli aspetti del controllo esercitato dall'Istituto coloniale sul proprio progetto

J.C. Lamster (1872-1954), a captain in the colonial Topographical Department, a division of the Engineering Corps, who happened to be on furlough in the Netherlands at the time. Lamster, who was picked for his wide knowledge of the colony, which came with his then-current position, as well as his interest in photography, was sent to Pathé Frères in Paris to learn about the "current developments of cinematography" before returning to the colony. A Pathé cameraman, Octave Collet, was hired to assist Lamster during the first months of his commission. Shooting began in April 1912 and lasted until the late spring of 1913.

cinematografico, anche se Lamster non sempre ne seguì, o poté seguirne, le ingenue istruzioni (il divieto di organizzare “scene preparate”, ad esempio, gli avrebbe impedito di girare all’aperto le sequenze in interni quando, come quasi sempre, mancava l’illuminazione artificiale). D’altra parte, l’Istituto esercitava un controllo ancor più rigido sulle proiezioni dei filmati; così fu certamente dopo il 1918, quando esso pubblicò le cosiddette “Illustrazioni”, ossia testi di commento stampati – simili a quelli usati per gli spettacoli di lanterne magiche – che un oratore, scelto da un elenco di conferenzieri specializzati, avrebbe dovuto leggere durante la proiezione. Inoltre l’Istituto Coloniale pubblicò nel 1914, 1918 e 1923 tre listini, in ognuno dei quali i film di Lamster risultano modificati. Furono reintitolati e/o riassettrati, suddivisi in più titoli o riuniti in un’unica copia; furono eliminate inquadrature e scene oppure delle nuove furono aggiunte, tratte in particolare dai 1000 metri di materiale (probabilmente inedito) che l’Istituto aveva acquisito dalla Pathé. Furono inoltre inserite immagini filmate di fotografie, stampe o mappe tratte dalle collezioni dell’Istituto, per mettere in evidenza particolari che non erano stati resi adeguatamente o omissi. Nel 1918, infine, le copie furono colorate (prevalentemente tramite imbibizione): una concessione all’iniziale obiettivo dell’Istituto di evitare associazioni con l’intrattenimento a buon mercato offerto dal cinema commerciale.

Queste modifiche erano verosimilmente motivate dalle osservazioni del pubblico e/o dei conferenzieri, ma anche dai cambiamenti avvenuti nella colonia. La parola “obsoleto” compare in effetti annotata a margine delle “Illustrazioni” relative a un film su Bandung, città che dopo la realizzazione del film stesso era stata pervasa da un’autentica febbre edilizia: in quanto nuova capitale designata, vi si erano già trasferiti numerosi dipartimenti governativi. Alla fine, però, gli interventi operati dall’Istituto non riuscirono più a mascherare l’obsolescenza dei suoi film. Fino al 1918, a causa della guerra, l’Istituto non poté mettere a disposizione nuovi film (e i pochi che aveva commissionato nel 1917 al direttore del proprio Museo commerciale, L. Ph. de Bussy, allora di stanza nella colonia, poterono essere inviati in patria solo dopo la fine del conflitto). Nel dopoguerra varie nuove società colsero l’occasione per realizzare film più aggiornati sulla colonia. A quindici anni circa dal momento in cui erano stati messi in circolazione, nella relazione annuale del 1927 l’Istituto annunciò che “per scongiurare il deterioramento della collezione” da allora in poi i film sarebbero stati utilizzati principalmente a scopi interni.

Nonostante tutte le modifiche, dal punto di vista stilistico e narrativo, i film di Lamster non sono molto diversi da quelli successivi inclusi nel programma. Sono girati principalmente in campo lungo con riprese di una certa durata, la cui successione segue un ordine cronologico (un viaggio, un processo di produzione, ecc.) oppure delinea un panorama di avvenimenti, attività o persone in un determinato luogo o ambito di vita (per esempio un ospedale, una scuola, una ferrovia). Tutti i film sono abbastanza semplici, e quindi le mie descrizioni tendono soprattutto a fornire informazioni storiche e di contesto.

Un’ultima osservazione sulle copie proiettate. Le misure alquanto invasive adottate dall’Istituto e la conseguente duplicazione sia di positivi

The list of topics Lamster had been given was one aspect of the Colonial Institute’s control over its film project, even though Lamster did or could not always follow its naïve instructions (no “arranged scenes”, for instance, would have precluded his resort to shooting interior scenes outdoors when artificial lighting was lacking – which was nearly always the case). At the other end, it exerted even more control with regard to the films’ screenings, certainly after 1918, when it issued its so-called “Illustrations”, printed lecture texts (like those used for lantern shows) which were to be read while a film was running by a speaker, selected from a list of specialized lecturers. Furthermore, the Colonial Institute issued three film catalogues, in 1914, 1918, and 1923. In each of these the Lamster film prints underwent frequent changes. They were retitled and/or rearranged, split into new titles or recombined into one film; shots and scenes were deleted or materials added – particularly from 1,000 metres of (probably unreleased) footage acquired from Pathé. Moreover, filmed photographs, prints, or maps from the Institute’s collections were inserted to highlight details that had not been recorded satisfyingly or at all. In addition, in 1918 the prints were coloured (predominantly via tinting), a concession to the Institute’s initial goal of avoiding association with commercial cinema’s cheap amusements.

Plausibly, these changes were a response to feedback from audiences and/or lecturers, but also to changes in the colony. In fact, the word “obsoleto” was written in the margin of the Illustrations to a film about Bandung, which since the film was made had been undergoing a “building fever” – being the designated new capital, a number of government departments had already moved there. Indeed, in the end the Institute’s rearrangements could not camouflage its films’ outdatedness. Until 1918, due to the war, it could make no new films available (and the few it had commissioned in 1917, from the director of its Trade Museum, L. Ph. de Bussy, then on location in the colony, could only be shipped after the war’s end). After the war a number of new companies seized the opportunity to make more up-to-date films in the colony. After the decade and a half that the Institute’s films had been available for screenings, the Institute announced in its 1927 Annual Report that “to halt the collection’s decay” the films would henceforth mainly be used for internal purposes.

Despite all their revisions, stylistically and narratively, Lamster’s films do not differ much from later films included in the programme. They are all predominantly shot in relatively long, wide takes; their sequence either follows a chronology (a journey, a production process, etc.) or depicts a “panorama” of occurrences, activities, or persons within a certain place or sphere of life (e.g., a hospital, a school, a railway plant). As the films are all quite straightforward, my descriptions are focused on providing historical and contextual information.

che di negativi sono probabilmente il motivo per cui è stato possibile datare con certezza al 1912-1913 solo alcuni frammenti di tutto il materiale nitrato disponibile (nella misura in cui la pellicola consente un'identificazione). Tutti gli altri elementi erano di solito composti e costituiti da pellicole realizzate tra il 1917 e il 1923. Ogni catalogo successivo, per di più, indica per ciascun titolo una lunghezza diversa da quello precedente. Quando la lunghezza di una copia proiettata nell'ambito del nostro programma coincide all'incirca con la lunghezza menzionata in un catalogo, la data di pubblicazione del catalogo viene utilizzata per specificare la data della nuova uscita di un titolo. Per quasi tutto il materiale la lunghezza coincide approssimativamente con quella indicata nel catalogo del 1923. Non per tutte le versioni è tuttavia possibile stabilire la corrispondenza con un'edizione del catalogo; in questo caso ipotizzo che gli anni di produzione siano il biennio 1912-1913. Solo quando è possibile datare un film con maggior precisione, sulla base di articoli apparsi sulla stampa coloniale in lingua neerlandese, le note del programma indicano come data il 1912 oppure il 1913. – Nico DE KLERK

A final word about the prints screened. The Institute's invasive measures and the duplication this involved, of both negatives and positives, is the likely reason that of all the available nitrate elements, only snippets could be identified as dating from 1912-1913 – insofar as film stock allowed identification at all. All the other elements were commonly composite ones, consisting of film stocks made between 1917 and 1923. Each subsequent catalogue, moreover, shows that the length of each title differed from the previous one. Whenever the length of a print screened in our programme more or less matches the length mentioned in a catalogue, the catalogue's publication date is used to specify a title's reissue. Most of the materials coincide more or less with the lengths given in the 1923 catalogue. However, not all versions allow matching with a catalogue edition; there I maintain the production years are 1912-1913. Only when a film can be dated more precisely on the basis of newspaper reports in the Dutch-language colonial press, the programme notes date them as either 1912 or 1913. – Nico DE KLERK

Prog. I Una colonia moderna / The Modern Colony

AANKOMST VAN EEN MAILSTOOMER TE TANDJONG-PRIOK [Arrivo di un battello postale a Tanjung Priok /

Arrival of a Packet Boat at Tanjung Priok] (NL, 1912-1913/1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 96 m., 4' (18 fps), b&w + imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

I battelli postali collegavano le varie isole dell'arcipelago indonesiano con servizi destinati a passeggeri e merci. Sin dalla metà del XIX secolo questa rete aveva costituito una parte importante di un'infrastruttura di comunicazione emergente che consentiva e favoriva la crescita economica e l'unificazione amministrativa della colonia. L'intensificazione del traffico marittimo interinsulare e intercontinentale impose la costruzione di un nuovo porto marittimo costiero a Batavia (l'odierna Giacarta). Nel vecchio porto, piccolo e con fondali bassi, i nuovi e più grandi piroscafi erano costretti a rimanere in rada, mentre merci e passeggeri venivano trasportati a terra da battelli più piccoli. Aperto nel 1883 a Tanjung Priok, a nordest di Batavia, il nuovo porto poteva accogliere il maggior volume di traffico delle navi più grandi. I nuovi arrivi venivano rapidamente trasportati alla capitale per via ferroviaria. – Nico DE KLERK

Packet boats provided inter-insular services for passengers and cargo in the Indonesian archipelago. Since the mid-19th century this network had been an important part of an emerging communication infrastructure that enabled and supported the economic expansion and administrative unification of the colony. The intensification of inter-insular as well as intercontinental shipping necessitated the building of a new, shore-based seaport at Batavia (today's Jakarta). The old one, small and shallow, had forced the new, bigger steamships to remain in the roadstead while their cargo and passengers were taken ashore by smaller vessels. Opened in 1883 in Tanjung Priok, northeast of Batavia, the new port accommodated the increased volume of traffic of larger-sized ships. Trains took new arrivals quickly to the capital. – Nico DE KLERK

REIS LANGS DE STAATS-SPOORWEGEN OP JAVA. LIJN WELTEVREDEN-MR. CORNELIS [In viaggio sulle ferrovie nazionali di Giava. La linea Weltevreden-Meester Cornelis / Traveling Along the National Railways in Java. The Weltevreden to Meester Cornelis Line] (NL, [1919-1923])

REGIA/DIR: ?. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 124 m., 6' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Quest'episodio – che fa parte di una serie di film sull'infrastruttura ferroviaria coloniale – descrive il percorso tra Weltevreden, sobborgo residenziale alla periferia sudorientale di Batavia (l'odierna Giacarta),

Part of a series of films on the colonial railway infrastructure, this episode shows the route between the uptown district of Weltevreden, on the southeastern edge of Batavia

e la città di Meester Cornelis (l'odierna Jatinegara). Attraversando Manggarai, tra le officine e gli alloggi dei dipendenti delle ferrovie si notano gli esempi di moderna architettura neerlandese che nella tarda epoca coloniale erano disseminati nelle zone urbane della colonia. All'inizio del XX secolo l'80 per cento della popolazione neerlandese residente nella colonia era nato nelle Indie, ma la nuova architettura era un indizio del crescente afflusso dei cosiddetti totok, immigrati nati nei Paesi Bassi, intenzionati a stabilirsi solo temporaneamente nella colonia e meno propensi ad adottare gli usi locali in materia di abbigliamento e alimentazione – e raramente in grado di permettersi l'acquisto di una villa. – NICO DE KLERK

(today's Jakarta), and the town of Meester Cornelis (today's Jatinegara). Passing Manggarai with its railway workshops and employee housing one notices the modern Dutch architecture that dotted the colony's urban areas in the late colonial era. While at the turn of the 20th century 80% of the colony's Dutch population was born in the Indies, the new architecture signaled the increasing influx of so-called totoks, Netherlands-born immigrants who planned to settle only temporarily in the colony, and were less inclined to adopt local habits of clothing and food – and less able to afford villas.

NICO DE KLERK

REIZIGERS VERKEER [Traffico turistico / Tourist Traffic] (NL, 1912-1913/1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 55 m., 2' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Nella prima di queste due brevi riprese turistiche compare il neo-gotico Hotel Homann di Bandung. Il famoso rijsttafel (letteralmente "tavola di riso") della signora Homann attirava frotte di piantatori neerlandesi della regione, ghiotti di quest'elaborato pasto indoeuropeo. Il possesso di un'automobile, più frequente a quell'epoca nella colonia che nei Paesi Bassi, consentiva di intraprendere gite in giornata a questo scopo. Nella seconda ripresa ammiriamo il Grand Hotel Java, di prima categoria. Situato a Batavia nell'elegante quartiere di Weltevreden, offriva lusso, comfort e cucina di livello europeo a facoltosi turisti locali e internazionali (quasi sempre statunitensi) al prezzo minimo di dieci fiorini a notte. – NICO DE KLERK

Two brief impressions of tourism, featuring, first, the neo-gothic Hotel Homann, in Bandung. Mrs. Homann's famous rijsttafel [literally, "rice table"] attracted many Dutch planters in the region for this elaborate Indo-European meal. Car ownership, more plentiful than in the Netherlands at the time, enabled these day-trips. Next, the first-class Grand Hotel Java. Located in the posh Weltevreden district of Batavia, it provided European standards of luxury, comfort, and food for well-heeled local and international – mostly American – tourists, at a minimum of 10 guilders per night.

NICO DE KLERK

JAARBEURS EN PASAR-MALAM TE MEDAN, OOSTKUST VAN SUMATRA [Fiera campionaria e mercato serale a Medan, sulla costa orientale di Sumatra / Trade Fair and Evening Market, Medan, East Coast of Sumatra] (NL 1923)

REGIA/DIR: J. John. PROD: Gewestelijk Jubileum Comité [Regional Jubilee Committee]. COPIA/COPY: 35mm, 288 m., 14' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Negli anni Sessanta del XIX secolo la graduale abolizione del "Sistema di coltivazione" (una cooperazione tra l'amministrazione coloniale e l'aristocrazia javanese che costringeva i contadini a riservare terreni e tempo a colture destinate all'esportazione) annunciò una nuova era economica dominata dall'impresa privata, che fu particolarmente rigogliosa nelle regioni da poco esplorate al di fuori di Giava. Particolarmente redditizia si rivelò la costa orientale di Sumatra: le piantagioni di tabacco e gomma nel sultanato di Deli, l'industria dell'olio di palma e i pozzi petroliferi nel sultanato di Langkat, nonché a Palembang più a sud, spostarono lentamente il baricentro economico fuori da Giava. La fiera campionaria documentata nel film si svolse nella fiorente città di Medan e fu organizzata in occasione del venticinquesimo anniversario dell'investitura della regina Guglielmina, ma sembrava tesa soprattutto a celebrare i successi imprenditoriali neerlandesi (stimolati peraltro dall'industria americana dell'automobile e degli pneumatici). – NICO DE KLERK

In the 1860s, the gradual abolishment of the so-called "Cultivation System" (a cooperation between the colonial administration and the Javanese aristocracy that forced peasants to set aside land and time to grow export crops) heralded a new economic era of private enterprise. It flourished particularly in the newly exploited regions outside Java. Most lucrative was Sumatra's east coast: the tobacco and rubber plantations in the Deli sultanate and the palm oil industry and oil wells in the Langkat sultanate, as well in Palembang in the south, slowly shifted the economic center of gravity away from Java. The trade fair shown in the film, in the boomtown of Medan, was organized on the occasion of the 25th anniversary of Queen Wilhelmina's investiture, but appears above all to celebrate Dutch entrepreneurial success (albeit boosted by the American automobile and tire industries). – NICO DE KLERK



Remonte-depot en stoeteru te padalarang, 1912-13. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

REMONT-DEPOT EN STOETERU TE PADALARANG [Stazione di monta e scuderia a Padalarang / Remount Station and Stud Farm at Padalarang] (NL, 1912-1913/[1923])

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 173? m., 8' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Questa stazione di monta fu fondata nel 1888 allo scopo di allevare cavalli meglio preparati all'impiego militare rispetto alle razze locali, i cui esemplari spesso erano stati trascurati o erano già stati adibiti a lavori pesanti al momento dell'acquisto. Considerando poi l'aumento della domanda e l'introduzione di tipi di artiglieria più pesante, l'approvvigionamento di cavalli di riserva diventava una necessità urgente. Le autorità militari decisero perciò di acquistare esemplari più giovani e di razze più robuste. Portati in questa nuova struttura, gli animali venivano nutriti adeguatamente e gradualmente addestrati. Benché a prima vista costituissero un mezzo di trasporto antiquato, i cavalli erano ancora importantissimi per l'unificazione amministrativa dell'arcipelago indonesiano, soprattutto nelle zone in cui una moderna infrastruttura ferroviaria e stradale muoveva ancora i primi passi, l'ambiente fisico era troppo impervio o la resistenza (in particolare a Sumatra) non ancora domata. – NICO DE KLERK

Founded in 1888, this remount station's purpose was to breed horses better prepared for military service than local breeds, which had often been neglected or subjected to heavy duty by the time they were purchased. Coupled with an increased demand and the introduction of heavier artillery, the supply of replacement horses was becoming urgent. The military therefore decided to buy sturdier breeds at a younger age. Brought to this new facility, they were properly fed and gradually disciplined. Although at first sight an old-fashioned means of transport, horses remained of vital importance for the administrative unification of the Indonesian archipelago, particularly in areas where a modern infrastructure of railways and paved roads was still in its infancy, the landscape too formidable, or resistance, particularly on Sumatra, not subdued. – NICO DE KLERK

TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN [Giro in auto per le strade di Weltevreden / Car Ride through Weltevreden] (NL, 1912-1913/[1923])

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 313 m., 15' (18 fps), [b&w], imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Il testo della conferenza preparata dall'Istituto coloniale per questa "corsa fantasma" lungo le strade di Weltevreden, il sobborgo

The Colonial Institute's lecture text for this "phantom ride" through Weltevreden, the southern suburb of Batavia (today's

meridionale Batavia (l'odierna Giacarta), è singolarmente esplicito. La zona residenziale europea, chiamata un tempo “La regina d'Oriente”, è definita “in decadenza”, poiché si prevede che il suo panorama di ville e parchi venga sacrificato alla costruzione di case a schiera, a causa della carenza di beni immobili. Fa riflettere, per non dire altro, il commento riservato al quartiere cinese, dove troviamo “sudicie casupole in un dedalo di angusti vicoli e canali”. L'inquadratura di una fumeria d'oppio, acquisita dalla Pathé Frères nel 1918, indica che i film, nonostante le modifiche, perdevano gradualmente d'attualità. La fine della prima guerra mondiale offrì ad altre imprese l'occasione di realizzare film più aggiornati. — NICO DE KLERK

Jakarta), is uncharacteristically outspoken. Its European residential area, once called “The Queen of the East”, is said to be “decaying”, as its panoramic design with villas and parks is expected to be sacrificed to the construction of row houses, due to a lack of real estate. Sobering, to say the least, is the comment on its Chinese quarter, where one finds “dirty dwellings along narrow alleys and canals”. In fact, the shot of an opium den, acquired from Pathé Frères in 1918, signals that the films, changes notwithstanding, gradually lost their topicality. The end of World War I finally offered opportunities for other companies to make more up-to-date films. — NICO DE KLERK

HET DOKKEN VAN EEN SCHIP IN DE HAVEN VAN TANDJONG-PRIOK [L'attracco di una nave nel porto di

Tanjung Priok / Docking a Ship in the Harbour of Tanjung Priok] (NL, 1912-1913/1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 128 m., 6' (18 fps), b&w, imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Dal momento che nella colonia le condizioni metereologiche e marine deterioravano rapidamente le chiglie delle navi, nel 1856 fu installato nella rada di Batavia (l'odierna Giacarta) un bacino di carenaggio galleggiante. Quando nel 1883 fu completato il porto costiero di Tanjung Priok, gli impianti portuali furono trasferiti al suo interno. In un rudimentale stile a passo uno, il film ci mostra l'attracco di una nave al molo galleggiante. Come si può osservare in molti altri film dedicati a servizi, industrie o agricoltura della colonia (il settore pubblico, a parte le occasioni cerimoniali, evitava di farsi filmare), nelle imprese private la divisione del lavoro era organizzata su basi rigidamente etniche. — NICO DE KLERK

With the colony's weather and water conditions fouling ships' hulls quickly, a floating dry-dock had been put in operation in 1856 in the roadstead of Batavia (now Jakarta). With the completion of the shore-based port of Tanjung Priok in 1883, docking facilities were brought within its perimeters. In rough stop-motion style the film shows the arrival of a ship in the floating dock. As can be seen in many other films of services, industries, or agricultures in the colony (the public sector, except for ceremonial occasions, largely steered clear of being filmed), private enterprise's division of labour was quite strictly organized along ethnic lines. — NICO DE KLERK

Prog. 2 Una colonia produttiva / The Productive Colony

DE KINACULTUUR [La coltivazione della cincona / The Cultivation of Cinchona] (NL, 1912/[1923])

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: DCP, 7' (da/from 35mm, 137 m., 18 fps, imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

L'albero di cincona, originario delle Ande, fu importato nella colonia intorno al 1850. Apprezzato per le proprietà medicinali (in particolare antipiretiche) della corteccia, veniva coltivato in stretta collaborazione con scienziati, industrie e governi a livello internazionale. Questa situazione gettò le basi del monopolio mondiale (oltre il 90 per cento!) del chinino — usato per il trattamento della malaria — detenuto dalle Indie orientali olandesi nella prima metà del Novecento. Il chinino fu una delle colture d'esportazione che per decenni colmarono le casse del governo neerlandese e finanziarono l'ammodernamento dell'infrastruttura di canali e ferrovie nei Paesi Bassi. — NICO DE KLERK

The cinchona tree, native to the Andes, was imported to the colony in the 1850s. Valued for the medicinal qualities of its bark, notably in battling fever, it was cultivated in close cooperation with international scientists, industries, and governments. This laid the foundation for the Netherlands East Indies' world monopoly (over 90%!) on quinine — used for malaria treatment — during the first half of the 20th century. It was one of the export crops that for decades filled the coffers of the Dutch government and paid for Holland's modernizing infrastructure of canals and railways.

NICO DE KLERK

IN DE WERKPLAATSEN STAATSSPOOR TE BANDOENG [Nelle officine delle ferrovie nazionali a Bandung / In the National Railways Workshops, Bandung] (NL, 1912-1913/1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 138 m., 7' (18 fps), b&w, imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Una “corsa fantasma” ci mostra le officine delle ferrovie nazionali destinate alla costruzione, al montaggio, alla manutenzione e alla riparazione del materiale rotabile, nonché gli operai indigeni. I film dell'Istituto coloniale erano concepiti per attirare a lavorare nella colonia potenziali emigranti neerlandesi, ma vennero filmati ben pochi luoghi o posti di lavoro in cui essi avrebbero veramente lavorato. Questo è uno dei molti film che illustrano dove non sarebbero stati impiegati. Il testo di commento obbligatorio ne spiega il motivo, usando stereotipi razziali: il folto numero di operai indigeni in questo stabilimento è reso indispensabile dal fatto che il loro rendimento è inferiore (poiché sono “calmi”, “lenti”) rispetto ai loro omologhi europei. Questi ultimi, d'altra parte, non sarebbero in grado di tollerare un lavoro così pesante e hanno un loro tenore di vita troppo elevato rispetto ai salari offerti dalle officine. Di fatto gli europei sono adatti soltanto a mansioni qualificate, direttive o di controllo. – Nico DE KLERK

A “phantom ride” shows the national railway’s workshops for the construction, assembly, maintenance, and repair of rolling stock, and its indigenous workers. The Colonial Institute’s films were meant to attract prospective Dutch emigrants to work in the colony, but precious few locations or workplaces were filmed where they would actually come to work. This film is one of many that shows where they would not be employed. Its obligatory lecture text explains why, in familiar racial stereotypes: The large numbers of indigenous workers in this plant are needed, because they under-perform (i.e., are “calm”, “slow”) compared to their European counterparts. The Europeans, however, would be unable to keep up the heavy work, while their standard of living is too high for what the plant pays. Conveniently, they are only fit for skilled, supervising, or management positions.

NICO DE KLERK

THEECULTUUR IN WEST-JAVA [La coltivazione del tè nelle regioni occidentali di Giava / The Cultivation of Tea in West Java] (NL, 1912-1913/[1923])

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 186 m., 9' (18 fps), b&w, imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Ecco un esempio di film che nella versione iniziale fu considerato inadeguato. Anzitutto il regista era giunto sul posto in una fase del processo di coltivazione in cui la produzione dei semi era già terminata. Inoltre importanti dettagli, come i metodi di raccolta del tè, erano apparentemente difficili da filmare. E infine alcune fasi del processo produttivo erano state semplicemente ignorate. Di conseguenza furono inserite stampe e fotografie filmate a parte. Questo è l'unico film che rende il senso della grandezza di una piantagione di tè. Con il “sistema di coltivazione” basato sulla forza lavoro indigena coatta in uso negli anni Venti dell'Ottocento la coltivazione del tè otteneva scarsi risultati; il successo economico giunse solo dal 1870 in poi, quando tale sistema fu sostituito da quello delle piantagioni private. – Nico DE KLERK

This is an example of a film that was considered inadequate in its initial version. First of all, the filmmaker had arrived at a moment in the cultivation process when the seed-bearing stage was already over. Furthermore, important details, such as methods of tea-picking, had apparently been difficult to record. And, finally, certain phases in the product’s processing had simply been skipped. Hence the insertion of additionally filmed prints and photographs. This is the only film that gives a sense of the magnitude of a tea plantation. Not a successful crop under the “Cultivation System” of forced indigenous labor in the 1820s, tea’s economic success only came with the system’s gradual replacement by privately run plantations after the 1860s. – Nico DE KLERK

STRAFGEVANGENIS TE BATAVIA [Carcere a Batavia / Prison in Batavia] (NL, 1912-1913/1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 130 m., 7' (18 fps), b&w, imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Come in molte altre istituzioni pubbliche, nelle carceri la segregazione era ampiamente praticata (solo per le detenute non si teneva conto dell'origine etnica, essendoci in tutta la colonia un'unica prigione femminile). Tradizionalmente la condanna comportava un periodo di lavori forzati, ma in questa prigione i prodotti fabbricati dai detenuti

Like so many public institutions, prisons were largely segregated (only women were incarcerated irrespective of ethnicity, there being only one women’s prison in the entire colony). Traditionally, being sentenced meant a period of forced labour. But in this prison the products made by indigenous inmates



Theecultuur in West-Java, 1912-13. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

indigeni erano considerati corrispondenti alle loro capacità e competenze. Si suppone che le mansioni illustrate nel film di norma venissero svolte al coperto e che l'attrezzatura sia stata spostata all'esterno per permettere la realizzazione delle riprese: altrimenti la didascalia "Ai detenuti viene periodicamente concessa un'ora d'aria" non avrebbe senso. — NICO DE KLERK



were considered to be in keeping with their skills. One suspects that the duties shown were normally performed indoors, but that the equipment was moved into the open air to allow their filming. Of course, one has to imagine them as taking place inside, or else the intertitle "Prisoners are given regular airings" would be meaningless. — NICO DE KLERK

IMMIGRATIE IN DELI [Immigrazione a Deli / Immigration to Deli] (NL 1917)

REGIA/DIR: L. Ph. de Bussy. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 443 m., 21' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Dalla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento in poi lo sfruttamento economico delle cosiddette "regioni periferiche", ossia le isole diverse da Giava e Madura, provocò uno straordinario sviluppo delle piantagioni sulla costa orientale di Sumatra. Le imprese prosperarono grazie a un sistema di vincolo della manodopera introdotto nel 1880 con il sostegno del governo, che si basava sull'immigrazione di coolie da Malesia, Cina e Giava. Questi lavoratori poco costosi e sacrificabili versavano in una condizione di sistematica servitù ed erano sotto il totale controllo delle imprese, che non si astenevano da crudeli punizioni corporali. Privi di effettivi poteri di esecuzione amministrativi e giuridici in queste regioni da poco accessibili, il governo coloniale non solo aveva implicitamente trasferito la responsabilità alle imprese, ma ne tollerava le prassi disumane in nome della prosperità economica. Nella consapevolezza delle crescenti critiche, i trattamenti cui erano sottoposte le persone nelle scene qui filmate erano evidentemente considerati accettabili per la vetrina cinematografica. — NICO DE KLERK

The economic exploitation, since the late 1860s, of the so-called "outer regions" (i.e., islands other than Java and Madura) led to the spectacular growth of the plantation industries on Sumatra's east coast. Companies flourished thanks to a government-supported system of indentured labour, implemented in 1880, which relied on imported coolies from Malaysia, China, and Java. These cheap and "expendable" employees were kept in systematic serfdom, subject to the companies' total control, which didn't stop short of excessive corporal punishments. With no administrative or legal enforcement to speak of in these newly opened-up areas, the colonial government had not only implicitly transferred responsibility to the companies, but also condoned their inhuman practices for the sake of economic prosperity. Conscious of mounting criticism, the recorded people-processing scenes were apparently considered acceptable for the film's window-dressing. — NICO DE KLERK



Het Batik, 1912-13 (primi due fotogrammi/first two frames); *Blindeninstituut en ooglijdersgasthuis te bandoeng*, 1912. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Prog. 3 La “politica etica” / The “Ethical Policy

HET BATIK [Il batik/Batik] (NL, 1912-1913/1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 286 m., 13' (18 fps), b&w, imbibito e virato/tinted & toned; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Verso la fine del XIX secolo la popolazione di Giava era più povera e numerosa che mai. I salari erano diminuiti e il protrarsi delle guerre nella regione di Aceh aveva inasprito la tassazione; varie province erano flagellate dalla carestia. Dopo decenni, il governo olandese reagì finalmente alle persistenti critiche di disinteresse nei confronti delle popolazioni indigene. Agli inizi del Novecento furono gradualmente introdotte varie misure, definite collettivamente “politica etica”, volte a migliorarne il benessere materiale e non materiale. Una di queste misure intendeva incoraggiare le industrie indigene, associandovi nuovi strumenti di credito. Per quanto riguarda il batik (la tintura a mano delle stoffe con l'impiego della cera), l'intento era quello di tagliare fuori gli imprenditori e i finanziatori cinesi che erano riusciti a controllare quest'attività manifatturiera, degradando ed europeizzando un prodotto caratteristico delle regioni centrale e orientali di Giava. — NICO DE KLERK

During the late-19th century the Javanese population was at its poorest and most populous. Wages were lowered while the long drawn-out Aceh Wars had raised taxation; famines scourged a number of districts. After decades, the Dutch government finally responded to insistent criticism of its lack of consideration for the indigenous populations. A variety of measures, collectively called the “Ethical Policy”, were gradually implemented in the early 1900s to improve their well-being, materially as well as immaterially. One of these measures was aimed at stimulating indigenous industries, in combination with new credit facilities. With regard to batik [the hand-printing of textiles using wax], this was meant to bypass Chinese entrepreneurs and moneylenders who had managed to control the industry, degrading and europeanizing this characteristic product of central and east Java. — NICO DE KLERK

BLINDENINSTITUUT EN OOGLIJDESGASTHUIS TE BANDOENG [L'istituto per i ciechi e la clinica oculistica di Bandung / Institute for the Blind and Eye Clinic, Bandung] (NL, 1912/[1918])

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 138 m., 7' (18 fps), b&w, imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

La fondazione di quest'Istituto per i ciechi con annessa clinica oculistica fu resa possibile nel 1908 da una donazione della regina olandese Guglielmina in seguito a un'intensa attività di lobbying del direttore dell'Istituto, l'oftalmologo C.H.A. Westhoff. Furono le prime e

The foundation of this film's Institute for the Blind and eye clinic was made possible by a donation from the Dutch Queen Wilhelmina, in 1908, thanks to intensive lobbying by its director, ophthalmologist C.H.A. Westhoff. They were the first

uniche istituzioni del genere nei possedimenti coloniali. La prima parte del film è un chiaro esempio di riprese in esterni di attività che di solito si svolgevano all'interno – una modalità aborrita da chi aveva commissionato il film. È tuttavia eccezionale l'unica scena in interni, che ci mostra un'operazione di chirurgia oculistica. Era ovviamente impossibile spostarla all'aperto, ma ci si chiede se anch'essa fosse stata concordata facendo eseguire l'operazione presso una finestra illuminata dal sole. – Nico de Klerk

and only such establishments in the colony. The first part of the film is a clear instance of filming scenes outdoors that commonly took place inside – a form of “arranging” that was anathema to the film’s sponsor. Unique, however, is the film’s one indoor scene, showing an eye operation. Of course impossible to move into the open air, still one wonders whether it, too, had been arranged by having the operation performed near a sunlit window. – Nico de Klerk

MEISJESSCHOOL BANDOENG (KAOETAMAÄN ISTRI) [Scuola femminile a Bandung (Kautamaän Istri) / Girls'

School, Bandung (Kautamaän Istri)] (NL, 1912-1913/1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: Digi 2893-4 / KoP I 128312, 66 m., 3' (25 fps), b&w, imbibito/tinted; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Aletta Jacobs (1854-1929), la prima donna a laurearsi in medicina nei Paesi Bassi, visitò le Indie orientali olandesi nel 1913 (in parte per propagandare i diritti delle donne, di cui era una portavoce riconosciuta a livello internazionale). In una lettera illustrò le attività cui aveva assistito in una scuola per ragazze indigene. Come se fosse stata presente durante le riprese del film, descrive lezioni di cucito, bucato, cucina e stiratura. Menziona però anche un compito di aritmetica pratica dedicato ad acquisti, pagamenti e calcolo del resto: una scena che probabilmente non fu mai filmata in quanto non si prestava facilmente allo stile da tableau vivant del film. Forse inconsapevolmente, il film è un modesto omaggio a Raden Adjeng Kartini (1879-1904), l'aristocratica giavanese che si batté per i diritti delle donne e l'istruzione delle ragazze indigene e che figura oggi tra le eroine nazionali indonesiane.

NICO DE KLERK

Aletta Jacobs (1854-1929), the first female M.D. in the Netherlands, sojourned in the Netherlands East Indies in 1913 (partly to propagandize for women’s rights, for which she was an internationally recognized advocate). In a letter she describes the activities she witnessed in a school for indigenous girls. As if she had been there during this film’s recording, she writes about lessons in needlework, washing, cooking, and ironing. However, she also mentions an assignment in practical arithmetic involving shopping, payment, and calculating the change, a scene probably never recorded as it did not lend itself easily to the film’s tableau style. Unwittingly perhaps, the film is a small tribute to Raden Adjeng Kartini (1879-1904), the aristocratic Javanese woman (now one of Indonesia’s National Heroes) who advocated for women’s rights and education for indigenous girls.

NICO DE KLERK

INLANDSCHE VEEARTSENSCHOOL TE BUITENZORG [Scuola veterinaria per studenti indigeni a Buitenzorg /

Veterinary School for Indigenous Students at Buitenzorg] (NL, 1912-1913/1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: J.C. Lamster. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 134 m., 7' (18 fps), imbibito/tinted; did./titles: NLD.

FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

L'intervento del governo coloniale nel settore dell'allevamento mirava a migliorare la qualità del bestiame, “drasticamente deteriorata a causa della trascuratezza” (da parte della popolazione indigena, s'intende). Il governo stimolò molte nuove iniziative, tra cui aziende di allevamento, un servizio ispettivo, il controllo delle malattie, mostre di bestiame e attività di ricerca. L'ospedale veterinario didattico di Buitenzorg (l'odierna Bogor) divenne il centro di ricerca. Il film presenta la scuola come un modello della politica etica, in cui “giovani di ogni nazionalità” sono istruiti da chirurghi veterinari europei. Assistiamo anche a una spettacolare operazione alla trachea su un cavallo. – Nico de Klerk

The colonial government’s interest in cattle breeding was aimed at improving the Indies’ livestock, which had “declined sharply due to neglect” (by the indigenous population, that is). It stimulated many new initiatives, such as stock farms, an inspection service, disease control, livestock shows, and research. The veterinary school hospital in Buitenzorg (today’s Bogor) became the centre of research. The film shows the school as a model of the Ethical Policy, where “young men of every nationality” are instructed by European veterinary surgeons. The film includes a spectacular tracheal operation on a horse. – Nico de Klerk

GOURVERN. PROEFRIJSTBEDRIJ 'SELATDJARAN' PALEMBANG [L'impresa governativa sperimentale per la produzione del riso "Selatdjaran", Palembang / The Government's Experimental Rice Company 'Selatdjaran', Palembang] (NL, [1922])

REGIA/DIR: ?. PROD: Charls en Van Es & Co. COPIA/COPY: 35mm, 175 m., 8' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

L'impresa governativa Selatdjaran operò tra il 1920 e il 1923 e fu liquidata nel 1924. Questo film promozionale mostra la tecnologia agricola in azione: chiuse per l'irrigazione, macchinari, rotazione delle colture. Tardo esempio di come si poteva interpretare la promozione della politica etica, intreccia preoccupazioni sociali e interessi economici, ma sono questi ultimi a prevalere nettamente. All'epoca la produzione di riso non era sufficiente a sfamare la popolazione delle Indie olandesi, e di conseguenza l'importazione era indispensabile. La Selatdjaran venne istituita allo scopo di verificare se nei possedimenti la coltivazione meccanizzata di riso potesse risultare competitiva grazie alle innovazioni sviluppate da quest'azienda sperimentale, ma nel 1923 si giunse alla conclusione che tale obiettivo era economicamente impraticabile. — NICO DE KLERK

The government company Selatdjaran was in business between 1920 and 1923, and was liquidated in 1924. This promotional film shows agricultural technology in action: irrigation locks, machinery, crop rotation. A late instance of what may be construed as promoting the "Ethical Policy", in its combination of social concerns and economic interests the latter clearly prevailed. Rice production at the time was insufficient to feed the Netherlands Indies population, making imports necessary. Set up to find out whether domestic, mechanically cultivated rice could be competitive employing the innovations developed on this experimental farm, it was concluded in 1923 that this goal was economically unfeasible.

NICO DE KLERK

KOLONISATIE VAN JAVANEN OP EENE DELISCHE TABAKSONDERNEMING [Insediamento di lavoratori giavanesi in una piantagione di tabacco di Deli / Settling Javanese workers on a Deli Tobacco Plantation] (NL, [1920])

REGIA/DIR: L. Ph. de Bussy. PROD: Koloniaal Instituut. COPIA/COPY: 35mm, 140 m., 7' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Le persistenti critiche nei confronti dell'oppressivo sistema dei coolie in vigore lungo la costa orientale di Sumatra costrinse il governo coloniale a indagare sulle denunce di maltrattamenti sistematici. La relazione Rhemrev (1904), che prese nome dal pubblico ministero incaricato dell'indagine, confermò gli eccessi. Allarmati, il governo nazionale e quello coloniale ne impedirono la pubblicazione. Ma il mutato atteggiamento dell'opinione pubblica, dovuto a notizie trapelate sulla stampa nel momento in cui si stava gradualmente introducendo la "politica etica", produsse alcuni miglioramenti, e persino l'occasionale condanna di qualche aguzzino. Il sistema dei coolie rimase però intatto fino al 1931, quando gli interessi economici furono minacciati dal rifiuto degli Stati Uniti di importare il famoso tabacco di Sumatra, coltivato in queste condizioni. Il miglioramento delle condizioni abitative illustrato in questo film, pur limitato a interventi scarsi e sporadici, dimostra come la relazione Rhemrev abbia fatto sentire il suo impatto soprattutto sulle pubbliche relazioni. — NICO DE KLERK

Persistent criticism of the punitive coolie system on Sumatra's east coast forced the colonial government to investigate allegations of systematic ill-treatment. The Rhemrev Report (1904), named after the public prosecutor charged with this investigation, confirmed the excesses. Alarmed, the colonial and national governments suppressed its publication. But due to leaks in the press, at a time when the "Ethical Policy" was gradually being implemented, a change in public opinion led to some improvements, and even the odd conviction of an abuser. Nonetheless, the coolie system was left intact until 1931, when economic interests were threatened by America's refusal to import Sumatra's famous tobacco cultivated under these conditions. The improved housing facilities in this film, although in reality few and far between, show how the Rhemrev Report affected public relations more than anything else. — NICO DE KLERK



IL TOUR MONDIALE IAC DEI FILM AMATORIALI (1932-1934)

THE IAC "WORLD TOUR OF PRIZEWINNING FILMS" (1932-1934)

Programma a cura di / Programme curated by Keith M. Johnston

"Il primo tour mondiale in assoluto dei film amatoriali è cominciato lo scorso autunno e quando sarà completato quattro film inglesi, uno spagnolo, uno austriaco e uno giapponese saranno stati visti in Jugoslavia, Austria, Ungheria, Sudafrica, nella Colonia del Kenya, a Bombay, a Shimla, nel Deccan, a Madras, in Birmania, a Penang, nelle Filippine, a Shanghai, in Nuova Zelanda, negli Stati Uniti, nella Guyana britannica, in Australia, Giappone e Portogallo ... Si calcola che alla conclusione del tour ... 250.000 persone avranno visto i film premiati." ("The Importance of Sub-standard Films for Competitive Purposes [L'importanza dei film in formato ridotto per fini competitivi]", *The IAC Bulletin*, ottobre 1936, pp. 24-26)

I film amatoriali raramente godono del plauso, dell'attenzione e dell'interesse archivistico dei meglio conosciuti cugini di lungo metraggio. Se la gran parte del cinema dei primi decenni può essere definito "amatoriale", gli anni Venti videro emergere una più netta demarcazione tra la produzione commerciale mainstream e il mondo hobbistico non professionale del cineamatore. In vari paesi del mondo, cineamatori solitari, piccoli team a conduzione familiare, e gruppi più organizzati di filmmaker cominciarono a realizzare cortometraggi nei più svariati generi e con i più svariati approcci. Questi cineamatori e questi cineclub, che inizialmente usarono il 35mm per poi passare ai formati ridotti del 9,5 e del 16mm (introdotti rispettivamente dalla Pathé e dalla Kodak), scimmiettavano la produzione commerciale e se ne allontanavano esplorando le possibilità artistiche e sperimentali dei cortometraggi in formato ridotto.

Durante i tardi anni Venti e lungo gli anni Trenta, benché certi cineamatori e certi cineclub avessero presto adottato la nuova tecnologia

"The first world tour of amateur films ever attempted commenced last autumn, and when completed four British films, one Spanish, one Austrian, and one Japanese will have been seen in Yugoslavia, Austria, Hungary, South Africa, Kenya Colony, Bombay, Simla, Deccan, Madras, Burma, Penang, Philippines, Shanghai, New Zealand, U.S.A., British Guiana, Australia, Japan, and Portugal... It is estimated that on the conclusion of the world tour... 250,000 persons will have seen the prize-winning films." ("The Importance of Sub-standard Films for Competitive Purposes", *The IAC Bulletin*, October 1936, pp. 24-26)

Amateur films rarely get the acclaim, attention, or archival focus of their better-known feature-film cousin. While much of the first decades of cinema could be described as "amateur", the 1920s saw a more precise demarcation emerge between the commercial mainstream industry and the non-professional hobbyist world of the amateur filmmaker. Across different national contexts, individual "lone" filmmakers, small family-led teams, and more organized groups of filmmakers began to produce short films across a range of different genres and approaches. Initially utilizing 35mm before moving to the sub-standard formats of 9.5mm and 16mm (introduced by Pathé and Kodak respectively), these amateur filmmakers and cine-clubs both mimicked the mainstream industry and departed from it in their explorations of the artistic and experimental possibilities of sub-standard short-film production.

During the late 1920s and through the 1930s, while some amateur filmmakers and cine-clubs were early adopters of new technology

(pellicola a colori, widescreen, suono sincronizzato), i loro film rappresentano un'estensione dell'era del muto a tutti gli anni Quaranta e Cinquanta. Le loro entusiastiche e diversificate esplorazioni delle opportunità stilistiche offerte dai formati del cinema muto riguardavano differenti forme e generi: animazione, commedia, documentario, film drammatico, etnografia, cinema sperimentale, home-movies, film di viaggi.

In diversi paesi, comparvero nuovi club con l'intento di mettere insieme le diverse tradizioni cineamatoriali nazionali: ad esempio, l'American Amateur Film League, la Lega dei cineamatori tedeschi, il Klub der Kino-Amateure di Vienna, l'Associazione nazionale svedese dei cineamatori, il circolo amatoriale di Tokyo Sakura Kogata Eigo Kyokai (Cherry Amateur Movie Society), le sezioni cinematografiche del Centre Excursionista de Catalunya e dello Zagreb Photo Club. Vennero così avviati sia concorsi internazionali, con scambio di film tra cineclub, sia congressi internazionali che avrebbero ispirato la creazione, verso la metà degli anni Trenta, dell'Union Internationale du Cinéma d'Amateur (UNICA).

Costituito in Inghilterra nel settembre del 1932, l'Institute of Amateur Cinematographers (IAC) derivava da precedenti associazioni che avevano tentato di formare una rete nazionale dei cineclub. La creazione di un concorso cinematografico era fondamentale per lo IAC che voleva celebrare ed esibire a livello internazionale i migliori film amatoriali. Nel 1935 lo IAC decise di lanciare una grande iniziativa, il World Tour of Prizewinning Films, ovvero il tour mondiale dei film premiati. Questo tour nasceva da un riuscito modello di rete distributiva con pacchetti di film spediti ai singoli cineclub, che li facevano girare dall'uno all'altro. Il Tour, inizialmente inteso come vetrina dei titoli premiati dallo IAC nel 1934, fu ampliato in modo da includere tre vincitori del concorso del 1933. Le ragioni di ciò sono andate perdute nel tempo, anche se la lista di sette film permetteva a un maggior numero di nazioni di essere rappresentate e, forse casualmente più che intenzionalmente, includeva i contributi di due cineamatrici inglesi, Ruth Stuart e Agnes Thubron (che lavorava con il marito John Thubron). Benché il concorso IAC comprendesse opere firmate da donne e che molti cineclub avessero donne tra i propri soci, la comunità dei cineamatori inglese rimaneva patriarcale nella sua struttura e notevole rimane l'inclusione delle due succitate filmmaker.

Realizzato d'intesa con i cineclub delle varie parti del mondo, il Tour ebbe inizio a Belgrado nel novembre del 1935 proponendo sette film premiati dallo IAC. Era questo un modo, secondo l'Istituto, di "rafforzare i legami d'amicizia tra le nazioni". Il programma costituiva un'istantanea della vasta gamma di stili e generi utilizzabili dai cineamatori. Sulla base delle informazioni disponibili, possiamo dire che questi sette film viaggiarono per oltre quattro anni tra Europa, Africa, Asia e Australasia, con proiezioni effettuate in Sudafrica, India, Filippine, Cina, Giappone e Nuova Zelanda.

(colour film, widescreen, synchronized sound systems), their films represent an extension of the "silent" film era well into the 1940s and 1950s. Their enthusiastic and varied explorations of the stylistic opportunities of silent film formats ranged across different forms and genres: animation, comedy, documentary, drama, ethnography, experimental, home movies, and travelogues.

In different country contexts, new filmmaking groups sprang up with the intention of pulling together the different national amateur traditions. These included likes of the American Amateur Film League, the German Amateur League, Vienna's Klub der Kino-Amateure, the National Society of Sweden's Amateur Filmmakers, Japan's Sakura Kogata Eigo Kyokai (Cherry Amateur Movie Society), and the film sections of the Centre Excursionista de Catalunya (Catalan Excursionist Centre) and the Zagreb Photo Club. These initiatives often took the form of international competitions, the sharing of films across cine-clubs, or the creation of international congresses that would ultimately inform the creation of the Union Internationale du Cinéma d'Amateur (UNICA) in the mid-1930s.

The UK-based Institute of Amateur Cinematographers (IAC) was formed in September 1932, arising out of earlier societies that had attempted to create a UK-wide network of film clubs. Creating a filmmaking competition was central to the IAC's desire to celebrate and showcase the best amateur filmmaking, with international entries sought from the very beginning. In 1935, the IAC decided to launch a major initiative, the World Tour of Prizewinning Films. This World Tour package emerged from a successful UK amateur film distribution network model, where film packages were sent around individual cine-clubs, with each club posting the package on to the next recipient. The World Tour, initially intended to showcase the IAC's 1934 film competition award-winners, was expanded to include three prize-winners from the 1933 competition. The reasons for this currently remain lost to time, although the expanded list of seven films did allow for a broader range of nations to be represented, and, perhaps incidentally rather than intentionally, included the contributions of two UK-based women filmmakers, Ruth Stuart and Agnes Thubron (working with her husband John Thubron). Although the IAC competition featured the work of women filmmakers, and women were members of many cine-clubs, the UK amateur community remained patriarchal in structure; the inclusion of these two filmmakers remains a notable one. Arranged in conjunction with cine-clubs across the globe, the World Tour commenced in Belgrade in November 1935. Featuring seven IAC award-winning films, the IAC saw the tour as a way of "strengthening the links of friendship between the nations". The programme represented a snapshot of the breadth of filmmaking styles and genres open to the amateur. From the available evidence, these seven films spent over four years travelling across Europe, Africa, Asia, and Australasia, including screenings at clubs in South Africa, India, the

Le istruzioni date dallo IAC per il Tour includevano l'ordine raccomandato di proiezione (riproposto alle Giornate). Queste istruzioni non ci sono pervenute, ma è probabile che contenessero suggerimenti in merito all'accompagnamento musicale registrato. Nel dicembre del 1939 le copie circuitate vennero donate all'Australian Amateur Cine Society. Come osservava il cineamatore di Sydney James A. Sherlock, le copie recavano i segni rivelatori delle ripetute proiezioni, che le avevano lasciate "fragili, senza più code e in alcuni casi senza titoli di coda". Ma, assicurava Sherlock, i film "sarebbero tornati in condizioni più che accettabili con un semplice trattamento".

Abbiamo voluto ricreare nel 2022 lo IAC World Tour per festeggiare il 90esimo anniversario dello IAC stesso. È il risultato delle ricerche condotte per il progetto accademico-curatoriale sul cinema amatoriale tra le due guerre "International Amateur Cinema between the Wars, 1919-1939", finanziato dal Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC). Ulteriori fondi e sostegno per la digitalizzazione di questi sette film sono stati assicurati dall'Institute of Amateur Cinematographers, dall'East Anglian Film Archive, dall'Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) di San Sebastián e dalla Filmoteca Catalunya di Barcellona. Le nuove scansioni di questi film rivelano visioni del mondo diverse e tali da includere assunti imperiali e coloniali (si vedano qui di seguito le schede dei film), ma mostrano anche le possibilità creative esplorate da questi cineamatori degli anni Trenta. — KEITH M. JOHNSTON

Philippines, China, Japan, and New Zealand. The IAC distributed screening instructions with the World Tour films that included the preferred ordering of the films (replicated in our programme); although none of these instructions remain, it is likely they contained suggestions for recorded musical accompaniment. In December 1939 the touring copies were donated to the Australian Amateur Cine Society. As Sydney-based amateur filmmaker James A. Sherlock reported, the copies had succumbed to the tell-tale signs of repeated projection, leaving them "brittle and [without] leaders and end titles in some cases". However, Sherlock reassured the IAC that the films "will be in quite respectable condition with a little treatment".

This 2022 recreation of the IAC World Tour has been curated to commemorate the IAC's 90th anniversary. It arises out of research conducted for the academic-curatorial project "International Amateur Cinema between the Wars, 1919-1939", funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC). Additional funding and support for the digitization of these seven films was provided by the Institute of Amateur Cinematographers, the East Anglian Film Archive, the Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) in San Sebastián, and the Filmoteca de Catalunya, Barcelona. The new scans of these films reveal different views of the world that can include imperial or colonial assumptions (see the film notes below), but they also show the creative possibilities explored by these 1930s amateur filmmakers. — KEITH M. JOHNSTON

Selezione film/*Programme selection*: Enrique Fibla-Gutierrez, Paul Frith, Keith M. Johnston. Consulenti/*Advisory team*: Andrea Mariani, Charles Tepperman. Supervisione restauri/*Restorations supervised by*: Peter White, Rosa Cardona. Curatore/*Curated by* Keith M. Johnston.

TO EGYPT AND BACK WITH IMPERIAL AIRWAYS (GB, 1931-32)

REGIA/DIR, SCEN: Ruth Stuart. COPIA/COPY: DCP, 17'46" (da/from 16mm, 400 ft., 16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: East Anglian Film Archive, Norwich, UK.

Ruth Stuart è stata una sorta di cineamatrice prodigio, avendo filmato il suo viaggio in Egitto quando aveva solo 16 anni. Era partita da sola, con i genitori a quanto pare ignari dei suoi spostamenti. Per questo, che è il suo secondo film, aveva chiesto dei consigli sulla misurazione dell'esposizione. "In Egitto e ritorno con la compagnia area Imperial Airways" ci mostra i vari momenti di un volo aereo negli anni Trenta e vedute dell'Egitto, non senza l'esibizione di qualche occasionale atteggiamento imperialistico britannico. Il film conquistò la medaglia d'oro all'edizione 1933 del concorso per cineoperatori amatoriali di *American Cinematographer* e, sempre nel 1933, fu premiato come "novità" al terzo concorso internazionale dei cineamatori tenutosi a Parigi e vinse anche il premio dello IAC, il primo dei tanti assegnati negli anni Trenta alle produzioni della Stuart. — KEITH M. JOHNSTON

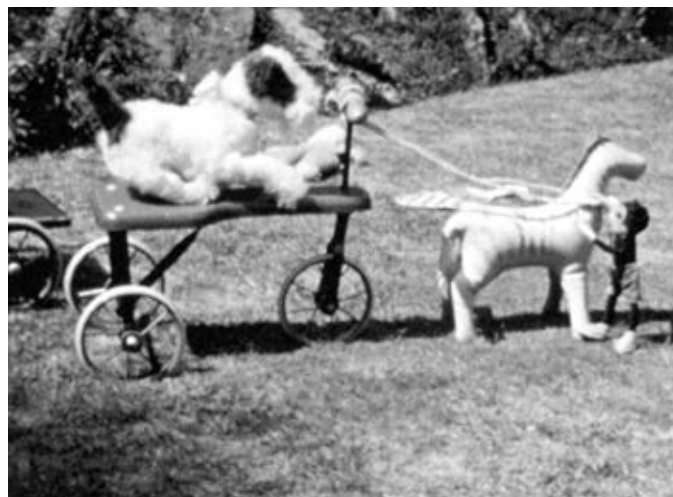
Ruth Stuart was something of a filmmaking prodigy, filming this travelogue of her trip to Egypt when she was only 16 years old. Travelling unaccompanied, with her parents allegedly unaware of the trip, this was Stuart's second film, and one for which she asked the IAC for advice on gauging exposure. The film captures the sights and experiences of 1930s air travel and the sights of Egypt, with the occasional hint of British imperial attitudes on display. The film won a gold medal at the 1933 American Cinematographer Amateur Movie Contest, the "Novel" (i.e., new film of interest) prize at the 1933 Paris Concord (the Third International Contest of amateur filmmakers, held in Paris that year), and the IAC award, beginning Stuart's run of award-winning productions through the 1930s. — KEITH M. JOHNSTON



To Egypt and back with Imperial Airways, 1931-32. (East Anglian Film Archive, Norwich)
Westminster in Winter, 1932. (East Anglian Film Archive, Norwich)



Her Second Birthday, 1932. (East Anglian Film Archive, Norwich)



WESTMINSTER IN WINTER (GB 1932)

REGIA/DIR, SCEN: Matthew L. Nathan. COPIA/COPY: DCP, 11'40" (da/from 16mm, 280 ft., 16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: East Anglian Film Archive, Norwich, UK.

Documentario di inizio anni Trenta con le vedute di Westminster, tra cui le due camere del Parlamento, il ponte di Westminster, il parco di St. James e il West End londinese. Il suo autore, Matthew L. Nathan, sottolineava sullo *IAC Bulletin* del gennaio 1934 l'importanza della varietà nella produzione documentaria, in parte perché il pubblico non notasse "errori di costruzione o trattamento". Avvocato operante a Londra, Nathan era una figura nota nei circoli dei cineamatori britannici per i suoi altri titoli, *An Austrian Village* (1933) e *Venice* (1934), entrambi vincitori del premio IAC. — KEITH M. JOHNSTON

*An early 1930s documentary which captures the sights of Westminster, including the Houses of Parliament, Westminster Bridge, St. James's Park, and London's West End. Writing for the IAC Bulletin in January 1934, its filmmaker, Matthew L. Nathan, emphasized the need for variety in documentary production, in part so that the audience doesn't notice "errors of construction and treatment". A London-based lawyer, Nathan was a well-known figure in British amateur film circles with his other IAC award-winning travelogues *An Austrian Village* (1933) and *Venice* (1934). — KEITH M. JOHNSTON*

HER SECOND BIRTHDAY (GB 1932)

REGIA/DIR, SCEN: Agnes & John B. Thubron. CAST: June Thubron. COPIA/COPY: DCP, 5'33" (da/from 16mm, 250 ft., 16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: East Anglian Film Archive, Norwich, UK.

TRANSPORT (GB 1933)

REGIA/DIR, SCEN: Agnes & John B. Thubron. COPIA/COPY: DCP, 10'15" (da/from 16mm, 250 ft., 16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: East Anglian Film Archive, Norwich, UK.

Nel cinema amatoriale molti team erano costituiti da marito e moglie: è il caso di questa pluripremiata coppia. Annotava Agnes Thubron che *Her Second Birthday* era nato come una "documentazione domestica" della visita della nipote (che viveva in India) e non era mai stato inteso per un concorso. Fu solo dopo aver sviluppato e visionato il primo rullo, che i due coniugi pensarono di girare ulteriori inquadrature e di

*Many amateur filmmaking teams featured wife-and-husband pairs such as this multiple award-winning partnership. Agnes Thubron has noted that *Her Second Birthday* started life as a "domestic record" of a visit from their granddaughter (who lived in India) and was never intended for competition. It was only after an initial roll of film was processed and viewed that*



Transport, 1933. (East Anglian Film Archive, Norwich)

aggiungere le riprese a passo uno per i giocattoli. Possiamo dunque considerare il film come un home-movie degli anni Trenta e anche come un precoce esempio di animazione amatoriale.

Il secondo film della coppia, *Transport*, ci mostra le varie modalità di trasporto osservate nel corso dei loro viaggi in Sudafrica, India e di nuovo in Inghilterra. Data la classe e lo status dei Thubron, il film ci propone una sua particolare visione dei diversi paesi e popoli che l'Inghilterra aveva colonizzato, nondimeno riesce a cogliere significative differenze nazionali sia nella disponibilità dei mezzi di trasporto di massa e individuale sia nei problemi che essi pongono. Il più popolare dei sette film del tour mondiale, *Transport* fu definito “un vero film amatoriale nel senso migliore del termine”. – KEITH M. JOHNSTON

MEMMORTIGO? [Suicidio?/Suicide?] (ES 1934)

REGIA/DIR, SCEN: Delmiro de Caralt. COPIA/COPY: DCP, 13'54" (da/from 16mm, 386 ft., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Questo film sperimentale che indaga pessimismo e ottimismo è opera di Delmiro de Caralt i Puig (1901-1990), eminente cineasta d'avanguardia e pensatore che introdusse il cinema amatoriale in Spagna negli anni Venti e fondò la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt (ora parte della Filmoteca de Catalunya). Oltre a vincere il premio IAC, il film (il cui titolo è in esperanto) ottenne anche una “menzione d'onore” all'edizione 1934 del concorso per cineamatori di *American Cinematographer*. – KEITH M. JOHNSTON

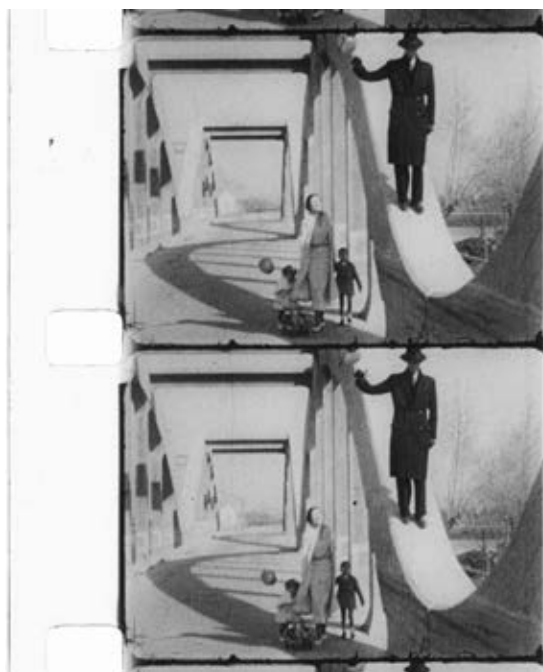
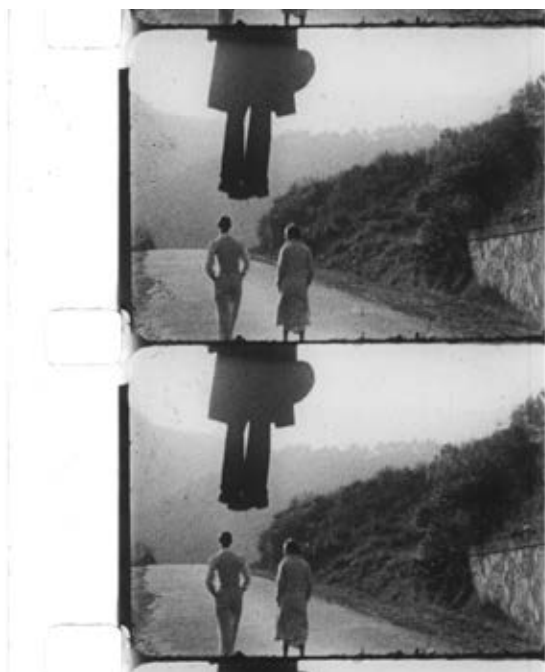


Transport, 1933. (East Anglian Film Archive, Norwich)

they imagined filming additional shots and adding stop-motion animation for the toys. As such it offers both a view of 1930s family or home-movie filming and early amateur animation.

The couple's second film, Transport, offers views of different modes of transport around the world, captured on various trips to South Africa, India, and back to England. Given the Thubrons' class and status, the film offers a particular worldview of the different countries and peoples Britain had colonized, but nevertheless manages to capture significant national differences in the availability and issues of mass and individual transportation. The most popular of the seven World Tour films at the 1936 Vienna screening, Transport was described as “a real amateur film in the best meaning of the word”. – KEITH M. JOHNSTON

This experimental film exploring pessimism and optimism was the product of Delmiro de Caralt i Puig (1901-1990), a leading avant-garde filmmaker and thinker who introduced amateur film to Spain in the 1920s, and founded the Biblioteca Delmiro de Caralt film collection (now part of the Filmoteca de Catalunya's Biblioteca del Cinema/Cinema Library). As well as winning an IAC Award, the film (whose title is in Esperanto) also received an Honorable Mention at the 1934 American Cinematographer Amateur Movie Makers Contest. – KEITH M. JOHNSTON



Memmortigo?, 1934. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)



Ein Sommer Geht Zu Ende, 1933. (East Anglian Film Archive, Norwich)



Sister, 1933. (East Anglian Film Archive, Norwich)

EIN SOMMER GEHT ZU ENDE [Ultimi giorni d'estate/Last Days of Summer] (AT 1933)

REGIA/DIR, SCEN: Hans Figura. COPIA/COPY: DCP, 9'18" (da/from 16mm, orig. 282 ft., 16 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: East Anglian Film Archive, Norwich, UK.

Il professor Hans Figura era un filmmaker di Vienna membro del Klub der Kino-Amateure di quella città. Questo delicato documentario segue due bambine che giocano nei pressi del Danubio prima di tornare a malincuore a scuola. Data la presenza di materiale sensibile, il film è stato rieditato e ha una durata inferiore rispetto all'originale (non senza discussioni, l'archivio, tenuto conto della sensibilità moderna, ha deciso di togliere la sequenza fisicamente rivelatrice delle due bambine che si spogliano sulla spiaggia).

KEITH M. JOHNSTON

Professor Hans Figura was a Vienna-based filmmaker and member of that city's Klub der Kino-Amateure organization. This gentle documentary follows two children as they play in and around the landscape of the Danube, before reluctantly returning to school. Due to the presence of some sensitive material this film has been edited from its original running time (owing to modern sensibilities, after some discussion the archive decided to cut a very short but physically revealing sequence of the two young girls removing their clothes on the beach).

KEITH M. JOHNSTON

SISTER (JP 1933)

REGIA/DIR, SCEN: Kichinosuke Takeuchi. CAST: Ayako (*la sorella/sister*), Seizo (*l'amico del defunto fratello/her late brother's friend*). COPIA/COPY: DCP, 17'34" (da/from 16mm, 426 ft., 16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: East Anglian Film Archive, Norwich, UK.

Cineamatore attivo nella regione del Kansai, Kichinosuke Takeuchi scrisse articoli e sceneggiature per pubblicazioni amatoriali locali come *Bebī kinema* (Baby cinema) e *Patē kinema* (Pathé cinema). Proprietario di un negozio di kimoni a Kyoto, Takeuchi fece anche parte dei consigli d'amministrazione della Kodak Nippon 8 miri Kyōkai (Associazione giapponese dell'8 millimetri) e della Nippon 8 miri Eiga Renmei (Lega giapponese dell'8 millimetri). *Sister* è una storia incentrata sull'amore di una sorella per il fratello. Partecipò al concorso dell'Institute of Amateur Cinematographer del 1933. — KEITH M. JOHNSTON

Kichinosuke Takeuchi was an active amateur filmmaker in the Kansai region, contributing articles and screenplays to local amateur publications such as Bebī kinema (Baby Cinema) and Patē kinema (Pathé Cinema). Owner of a kimono store in Kyoto, Takeuchi also served on the boards of Kodak Nippon 8 miri Kyōkai (the Japan 8mm Film Association) and Nippon 8 miri Eiga Renmei (the Japan 8mm Film League). Sister is a drama focused on a sister's love for her brother. It was submitted to the Institute of Amateur Cinematographer's 1933 competition. — KEITH M. JOHNSTON



IL CANONE RIVISITATO

THE CANON REVISITED

LA DIXIÈME SYMPHONIE (FR 1918)

REGIA/DIR, SCEN: Abel Gance. PHOTOG: Léonce-Henri Burel. COST: Babani. MONT/ED: Marguerite Beaugé. MUS: Michel-Maurice Lévy. CHOREOG: Ariane Hugon. CAST: Séverin-Mars (*Enric Damor*), Emmy Lynn (*Eve Dinant*), Jean Toulout (*Fred Ryce*), André Lefaur (*marchese/Marquis de Groix St-Blaise*), Elizabeth Nizan (*Claire Damor*), Ariane Hugon (*la ballerina/the dancer*). PROD: Louis Nalpas, Vandal et Delac. DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1.11.1918. COPIA/COPY: DCP, 91', col. (da/from 35mm nitr., imbibito e virato/tinted & toned, pochoir/stencil-colouring, Desmet process); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Più melodramma di così... Sotto minaccia, Eve Dinant ha ucciso Vara, sorella del losco Fred Ryce. Un anno più tardi, Eve sposa il celebre compositore Enric Damor, ma il suo inconfessabile passato riemerge allorché la figliastra Claire Damor le presenta il fidanzato. Enric Damor pensa così di avere scoperto un nuovo, torbido volto nella donna di cui è perduto innamorado. Il tormento gli ispira la composizione di un'opera sublime; Eva deve cedere per un'ultima volta alla stretta del suo ricattatore.

Le origini del cinema muto hanno offerto a tutta una nuova generazione di artisti l'opportunità di raccontare storie in cui tutto era da inventare. Ai margini delle altre arti, dall'Art Nouveau ai ruggenti anni Venti, le forme e le tecniche del cinema si sono sviluppate in uno spirito di libertà e di creatività senza eguali: montaggio sempre più elaborato, maggiore realismo nella recitazione e nelle scenografie, illuminazione più raffinata, e così via. Al pari di Eisenstein, Chaplin, Vidor, Delluc e Dreyer, Abel Gance fu un cineasta che diede espressione al nuovo linguaggio visivo in maniera del tutto personale, arricchendolo di volta in volta per meglio descrivere le proprie idee e ossessioni. Gance avrebbe raggiunto ben presto tale traguardo, fino all'eccesso e con crescente slancio espressivo. I film precedenti a *La Roue* e *Napoléon* sono più discreti, ma già annunciano il genio e la potenza del suo cinema.

Talk about high drama: Under threat, Eve Dinant has just murdered Vara, sister of the evil Fred Ryce. A year later, Eve marries the famous composer Enric Damor, but her dark past resurfaces when her stepdaughter Claire Damor introduces her to her suitor. Enric thinks he can thus discover a new, murky facet of the woman with whom he is madly in love, and the torment inspires him to write a sublime piece of music. Eve must yield one last time to the grip of her blackmailer.

*The beginnings of silent cinema offered a new generation of artists another way of telling stories where everything had to be invented. Beyond the mainstream of the other arts, from Art Nouveau to the Roaring Twenties, the forms and techniques of film evolved with unparalleled freedom and creativity, encompassing increasingly elaborate editing, greater realism in acting and sets, and more refined lighting. Like Eisenstein, Chaplin, Vidor, Delluc, and Dreyer, Abel Gance was a filmmaker who appropriated this visual language in a highly personal way, constantly enriching his art to describe the expression of his ideas and obsessions. Gance achieved this very early on with ingenious inventiveness, to the point of excess and with breathtakingly effusive momentum. He made several films before *La Roue* and *Napoléon*, certainly more understated but already heralding the genius and power of his cinema.*



La Dixième symphonie, 1918. Emmy Lynn, Elizabeth Nizan. (La Cinémathèque française, Paris)

Con già una quindicina di titoli alle spalle, Gance gira *La Dixième symphonie* nel 1917 (poco dopo *Mater Dolorosa* e *La Zone de la mort*), in piena Grande Guerra. Al suo fianco, il fidato direttore della fotografia Léonce-Henri Burel regala al film una luce sublime, giocando con il posizionamento delle fonti luminose ed escogitando sapienti effetti di controllo luce o di ombre cinesi. Ci sono anche i suoi interpreti prediletti, fra cui Emmy Lynn (qui nel ruolo di una donna combattuta tra angoscia e coraggio), Jean Toulout (che incarna il male assoluto, crudele e manipolatore), nonché Séverin-Mars nella figura del compositore che darà forma alla propria ispirazione con profonda melanconia. Con *La Dixième symphonie* i loro nomi entrano a pieno titolo nella storia del cinema.

Va altresì segnalata la presenza di una celebre ballerina dell'Opéra, Ariane Hugon, in alcune oniriche inquadrature a colori per imbibizione, virate con mordenzatura, e inquadrature da fregi cromatici *au pochoir*. Sono certamente le uniche immagini in movimento di questa danzatrice dalle movenze fiabesche, la cui silhouette ricorda quella di Isadora Duncan.

La Dixième symphonie è un'opera singolare e accattivante. Il film

presenta un doppio intreccio: quello romanzesco del tradizionale dramma amoroso, e quello più torbido e inquietante di una manipolazione senza scrupoli. I rapporti fra i personaggi si fanno ancora più tenebrosi mentre questi si distruggono a vicenda per proteggersi, e si riavvicinano per ferirsi reciprocamente. Le due traiettorie si intersecano con grande efficacia e destrezza narrativa, ma il vero argomento del film è ben più profondo. Gance affronta il tema della creazione artistica nel quadro della discussa prospettiva romantica secondo la quale le opere più grandi sono frutto della sofferenza, sulla scorta di quanto affermava Berlioz, e della partitura, andata dispersa, per la decima sinfonia di Beethoven.

Gance tratta il proprio soggetto con le immagini, ma ancor più sorprendentemente con la musica. Per evocare tale musicalità, indicata



La Dixième symphonie, 1918. Jean Toulout, Emmy Lynn.
(La Cinémathèque française, Paris)

After about 15 films, Gance shot *La Dixième symphonie* in 1917 (just after *Mater Dolorosa* and *La Zone de la mort*), in the middle of the First World War. He had at his side his trusted director of photography, Léonce-Henri Burel, whose sublime effects are based on carefully placed light sources, creating backlighting and silhouettes. His regular actors are there too, including Emmy Lynn, who plays a woman crushed between distress and courage; Jean Toulout, the embodiment of tyrannical, manipulative evil; and Séverin-Mars as a composer who draws inspiration from deep melancholy. After *La Dixième symphonie* these three names entered the history of cinema.

We should also note the presence of Ariane Hugon of the Paris Opéra in a few dreamlike shots tinted, mordant toned, and framed with stencil-coloured friezes. These are certainly the only moving images of this enchanting dancer, whose superim-

posed silhouette recalls that of Isadora Duncan.

La Dixième symphonie is a singular and captivating work. It has a double plot: a traditional storybook romantic drama, and a more troubling, unhealthy, and manipulative one. The relationships between the characters darken as they tear each other apart to protect themselves and come together to hurt one another. While the two plots intertwine with narrative skill and suspense, the subject of the film is more profound. Gance addresses the concept of creation through the inevitably challenging romantic idea that great works are born out of suffering, basing himself on the words of Berlioz and on Beethoven's lost score for a tenth symphony.

Gance treats the subject through images, but more surprisingly



La Dixième symphonie, 1918. Emmy Lynn, Jean Toulout; Michel-Maurice Lévy, Abel Gance, Léonce-Henri Burel.
(La Cinémathèque française, Paris)



La Dixième symphonie, 1918. Jean Toulout. (La Cinémathèque française, Paris)



La Dixième symphonie, 1918. Emmy Lynn, Elizabeth Nizan. (La Cinémathèque française, Paris)



peraltro nel titolo stesso del film, egli fa ricorso a una ricca tavolozza di strumenti visivi. Ciò che avrebbe potuto limitarsi a un approccio puramente associativo assume rapidamente la forma di corrispondenze baudelairiane in cui “i profumi, i colori e i suoni riecheggiano fra loro”. Nel ricavare i motivi musicali dai dipinti di Balestrieri, Botticelli o Puvis de Chavannes, Gance presta particolare attenzione alla colorazione delle diverse sequenze. L’orchestrazione del film è infatti accompagnata da impalpabili sfumature nelle combinazioni di tintura per imbibizione, viraggio, mordenzatura, e policromia del sistema *au pochoir*. Il ruolo predominante della musica si afferma già nei titoli di testa, con il nome di un compositore – è la prima volta che ciò accade nella storia del cinema – collocato sullo stesso piano del capo operatore. In un articolo pubblicato su *Le Film* il 15 settembre 1919 Michel-Maurice Lévy difende le partiture musicali originali per il cinema nei termini seguenti: “ci vuole una musica totalmente nuova, in perfetto sincronismo con il film, per commuovere davvero; ciò è indiscutibile, e il tempo ci darà ragione”.

Il restauro digitale di questo film in risoluzione 4K è stato condotto dalla Cinémathèque française con il sostegno del CNC sulla base di un positivo in nitrato d’epoca conservato nelle sue collezioni. Un frammento proveniente dalla Cinémathèque royale de Belgique ha consentito di completare un’inquadratura. Il lavoro di correzione digitale del colore effettuato dal laboratorio L’Image Retrouvée si è sforzato di restituire le sottili variazioni cromatiche realizzate per imbibizione, viraggio e colorazione *au pochoir*. Il riversamento su pellicola 35mm ha quindi utilizzato il procedimento Desmet per la riproduzione degli effetti di imbibizione e viraggio. – HERVÉ PICHARD, MEHDI TAIBI

*through music, and in order to evoke this musicality – indicated in the very title of the film – he composes with a rich palette of visual instruments. What might have been limited to an approximative approach soon takes the form of Baudelairian correspondences, in which “fragrances, colours, and sounds resonate with each other”. Drawing his musical motifs from paintings by Balestrieri, Botticelli, and Puvis de Chavannes, Gance pays special attention to the colouring of different sequences. The orchestration is accompanied by subtle nuances combining tinting, toning, mordant toning, and stencil-colouring. The predominance of music is stated right from the titles, with a composer credited on the same level as the cinematographer – a first in the history of cinema. Defending original scores in *Le Film* (15.09.1919), Michel-Maurice Lévy wrote that “to be moved, we need totally new music in perfect synchrony with the film – this is indisputable, and the future will prove it”.*

The 4K restoration was carried out with the support of the CNC by the Cinémathèque française, from a period nitrate copy in its collections. A fragment from a copy in the Cinémathèque royale de Belgique enabled the completion of one shot. Digital colour correction carried out by L’Image Retrouvée carefully sought to restore subtle colour nuances (tinting, toning, and stencil-colouring). Transfer to 35mm was also achieved using the Desmet Color process to reproduce tinting and toning effects. – HERVÉ PICHARD, MEHDI TAIBI

EUROPA (PL, 1931-32)

REGIA/DIR, PHOTOG, SCG/DES, MONT/ED: Franciszka Themerson, Stefan Themerson. SCEN: adattamento del poema di/adapted from the poem by Anatol Stern (1925-29). COPIA/COPY: DCP, 11'41" (da/from 35mm); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: LUX, London.

Europa è un'opera pressoché leggendaria: la sua profonda influenza nel cinema d'avanguardia fra le due guerre mondiali ha ispirato una quantità di interpretazioni e di ricostruzioni. Ben pochi, però, si sarebbero aspettati di assistere al ritorno sugli schermi di questo poetico cortometraggio, a lungo considerato perduto, a novant'anni di distanza dalla sua première. Trafugato dai nazisti nel 1940 dai laboratori Vifter Film in seguito all'occupazione di Parigi, il positivo originale in nitrato era stato depositato al Reichsfilmarchiv; negli anni Cinquanta, alla totale insaputa degli studiosi, la copia era stata trasferita nei depositi dello Staatliches Filmarchiv, l'archivio di Stato della Germania dell'Est. Il film fu finalmente identificato nel 2019 al Bundesarchiv da Anna Bobczuk, ricercatrice del Pilecki Institut a Berlino, in due esemplari: un positivo in nitrato del 1940, un tempo appartenuto ai cineasti Franciszka e Stefan Themerson, e un duplicato di conservazione realizzato dallo stesso Bundesarchiv. Ancorché dato per disperso dagli inizi del secondo conflitto mondiale, *Europa* ebbe un impatto così potente sui suoi contemporanei da far sì che chi lo aveva visto continuava a sottolineare la sua importanza; ecco perché la riscoperta della copia ha finalmente colmato una grave lacuna nella storia del cinema sperimentale.

L'approccio interdisciplinare alle arti è un motivo portante nell'opera di Franciszka Themerson, nata Weinles (1907-1988), e di suo marito Stefan Themerson (1910-1988). La loro prima comparsa nella comunità artistica di Varsavia risale agli anni Venti, ed è subito contraddistinta da una sperimentazione basata sulla sintesi tra fotografia, cinema e arti grafiche. Si sposarono nel 1931, e nell'inverno 1937-38 si trasferirono a Parigi. Allo scoppio della guerra, Franciszka emigrò a Londra, seguita da Stefan nel 1942. Fu lì che essi svilupparono le proprie attività di cineasti e illustratori; nel 1948 diedero vita alla Gaberbocchus Press, che consentì loro di esprimere le loro idee nel campo della narrativa, della filosofia, della saggistica e dell'opera lirica. *Europa* fu uno dei primi film realizzati da Franciszka e Stefan, un adattamento dal poema futuribile di Anatol Stern "Europa", pubblicato per la prima volta nel 1925, poi rielaborato e reinventato nel 1929 in un'innovativa veste tipografica. In quanto manifesto sull'ecologia, sul femminismo e sulla necessità della giustizia sociale, il più acclamato film dei Themerson era un messaggio di protesta, che risuona oggi in tutta la sua urgenza così come all'epoca della sua prima proiezione. Il film fu realizzato con risorse finanziarie irrisorie, girato e montato quasi interamente nell'appartamento della coppia, utilizzando fotogrammi animati e collages, con il ricorso a immagini fatte scorrere a ritroso e ad esposizioni multiple. Data l'esiguità dei mezzi a disposizione, Stefan dovette escogitare uno speciale banco di ripresa che permetteva di spostare le fonti luminose e di produrre ombre create da sagome collocate su una superficie in vetro, con Stefan e Franciszka coricati sotto la superficie del piano di lavoro.

Europa is a near-legendary work among pre-war avant-garde films whose far-reaching influence inspired a wealth of interpretations and reconstructions. Yet few could have expected this poetic short, long considered lost, to resurface nearly 90 years after its premiere. Stolen by the Nazis in 1940 from the Vifter Film Laboratory following the occupation of Paris, the original nitrate was placed in the Reichsfilmarchiv, and by the 1950s, unbeknownst to researchers, was in the collection of East Germany's Staatliches Filmarchiv. In 2019 the film was identified in the Bundesarchiv by Anna Bobczuk, a researcher from the Pilecki Institute in Berlin, in two copies: the 35mm nitrate left by the filmmakers Franciszka and Stefan Themerson in 1940, and a preservation print made by the Bundesarchiv. Although *Europa* was considered lost early in the War, its impact on contemporaries was so powerful that those who had seen it continued to discuss its importance; its rediscovery fills a crucial gap in the history of experimental cinema.

Franciszka Themerson, née Weinles (1907-1988) and Stefan Themerson (1910-1988) were artists whose transdisciplinary approach was central to their oeuvre. They first entered Warsaw's art scene in the late 1920s, incorporating photography, film, and illustrations into their all-encompassing experimental vision. They married in 1931. In the winter of 1937-38 they moved to Paris. Following the outbreak of the War Franciszka emigrated to London, where she was joined by Stefan in 1942. There they expanded their activities with book illustration and filmmaking, in 1948 launching the Gaberbocchus Press, which allowed them to further branch out as artists and authors (novels, philosophy, essays, opera).

Europa was one of their first films together, adapted from Anatol Stern's futuristic poem "Europa", which was initially published in 1925 and then reworked and reimagined in an innovative typographical form in 1929. As a manifesto of ecology, feminism, and the need for social justice, the Themersons' most celebrated film offered a rebellious message, which feels as urgent today as it did when first screened. Made with almost no budget, the short was shot and largely assembled in their apartment, using animated photograms and collages and working with reverse-motion and multiplications. Given their limited resources, Stefan was forced to invent a special table that allowed them to move lights and create shadows from shapes placed on the glass top, while he and Franciszka were lying underneath.



Europa, 1931-32. (LUX, London)

Il risultato di tale sforzo assicurò ai Themerson una posizione di spicco nei movimenti d'avanguardia nella Varsavia dell'anteguerra, dove la coppia occupava un ruolo centrale nel dibattito sul cinema e sulle arti in generale. La loro autorità fu suggellata nel 1935, quando i Themerson furono co-fondatori della SAF (Stowarzyszenie Autorów Filmowych [Società degli Autori Cinematografici]), nel cui ambito si organizzarono seminari, proiezioni e dibattiti; poco tempo dopo, Franciszka e Stefan lanciarono la rivista *f.a.* [Film Artystyczny / Film Artistique], che ebbe però vita breve. Nel rivolgersi a Parigi quale centro propulsore dell'arte contemporanea in quel periodo, i Themerson sapevano che *Europa* sarebbe stato il loro biglietto da visita sulla scena internazionale; la loro era una delle prime voci dall'Europa dell'Est direttamente ispirate dall'opera di Man Ray, René Clair, Luis Buñuel e altri. La risposta dell'avanguardia culturale fu così entusiastica che se non fosse stato per la guerra (i Themerson si arruolarono entrambi come volontari) la loro carriera di cineasti sarebbe probabilmente stata destinata a spiccare il volo. Comunque sia, l'impatto della loro opera sulla scena locale fu notevole, con sette film realizzati nel giro di quindici anni: in Polonia, *Apteka* (Farmacia, 1930), *Europa* (1931-32), *Drobiazg melodyjny* (Momento musicale, 1933), *Zwarcie* (Cortocircuito, 1935), e *Przygoda człowieka poczciwego* (L'avventura di un buon cittadino, 1937); più tardi, a Londra, i Themerson realizzarono *Calling Mr. Smith* (1943) e *The Eye and the Ear* (1944-45). È probabile che fosse loro intenzione sviluppare ulteriormente le idee espresse in *Europa*, ed è noto che nel 1944 essi stavano lavorando a un film contro la guerra, dal titolo *Dziecko Europy* [Figlio d'Europa], sugli effetti psicologici del conflitto sui bambini. Il progetto non fu mai portato a termine, ma i suoi temi, e l'Europa, non cessarono mai di rivestire per loro un'importanza particolare. Nel 1962 pubblicarono un'edizione in facsimile della poesia



Europa, 1931-32. (LUX, London)

The results placed the couple at the forefront of the experimental community in pre-war Warsaw, where they were central to the debates around film and art. Their position was cemented when in 1935 they became co-founders of the SAF (Stowarzyszenie Autorów Filmowych [Society of Film Authors]), which organized workshops, screenings, and discussions; soon afterwards they launched the short-lived magazine f.a. [Film Artystyczny / Film Artistique]. Looking towards Paris as the centre of the contemporary art scene, the Themersons knew that Europa was their ticket to opening international doors; theirs was one of the first East European voices to take direct inspiration from the achievements of Man Ray, René Clair, Luis Buñuel, and others. Indeed, the response from the avant-garde community was so impressive that had it not been for the War, when both Themersons were fighting as volunteers, their cinema career would probably have gone further. Even so, their impact on the local scene cannot be overestimated. As filmmakers their period of creativity lasted 15 years, during which they made a total of 7 films: Apteka (Pharmacy, 1930), Europa (1931-32), Drobiazg melodyjny (Musical Moment, 1933), Zwarcie (Short Circuit, 1935), and Przygoda człowieka poczciwego (Adventure of a Good Citizen, 1937), in Poland, and Calling Mr. Smith (1943) and The Eye and the Ear (1944-45), in London. Their plan most probably was to continue developing ideas addressed in Europa, and it's known they were working on an anti-war film in 1944, Dziecko Europy [Child of Europe], dealing with the psychological impact of the War on children. Although this project was never finished, its themes, and Europa, were still important to them.



Europa, 1931-32. (LUX, London)

di Stern in inglese, tradotta da Stefan Themerson e Michael Horovitz, contenente riproduzioni di fotogrammi dal film e alcune recensioni d'epoca. Su richiesta dell'artista e cineasta polacco Józef Robakowski, i Themerson ripristinarono lo schema narrativo del film, e in collaborazione con la London Film-Makers' Co-operative crearono una ricostruzione di 9 minuti del film – allora dato per disperso – mediante diapositive e colonna sonora su nastro magnetico (1983). Nel 1988, Piotr Zarębski realizzò *Europa II*, un'altra ricostruzione basata sulle sue conversazioni con Stefan, che morì in quell'anno.

È perciò sorprendente constatare che la versione originale (1931) di *Europa* sia sostanzialmente diversa da ciò che ricordavano i suoi creatori. È un film lirico, delicato, ritmico, caratterizzato da gesti sommessi, culminanti in un drammatico finale. Né aggressivo né radicale nella forma come la poesia di Stern, l'opera si distingue per le sue sottili espressioni di tristezza e di speranza, e per la sua atmosfera sognante, con immagini che invitano a una rivoluzione sotto l'egida della Natura, con il pianeta Terra al centro di un discorso più che mai di attualità, oggi come allora. *Europa* è un grido di dolore contro l'intolleranza e la violenza, un accorato appello a un continente che sa dare rifugio a tutti. Il messaggio di ribellione promulgato dal film non ha perso nulla del suo impeto originario, e ci invita a chiederci quale Europa basata sull'uguaglianza sia ancora possibile. — ADRIANA PRODEUS

In 1962 they published a facsimile edition of Stern's poem in English, translated by Stefan Themerson and Michael Horovitz, which reproduced surviving stills from the film alongside early reviews. At the request of Polish artist and filmmaker Józef Robakowski, they reconstructed the film's storyline, and in collaboration with the London Film-Makers' Co-operative, the Themersons created a 9-minute reconstruction of the then-lost film via slides, with sound on tape (1983). Five years later Piotr Zarębski made Europa II, a reconstruction based on discussions he had with Stefan, who died that year.

It's therefore surprising that the original version of Europa from 1931 is significantly different from what the creators remembered. Lyrical, delicate, and rhythmic, it leads from subtle gestures to a dramatic climax. Neither as brutal nor radical in form as Stern's poem, the film is nuanced in its expressions of sadness, hope, and dreaminess, its imagery offering a call to revolution led by Nature herself, with the Earth placed at the heart of political issues as relevant then as they are today. Europa cries out against intolerance and violence, advocating for a continent that's welcoming to all. Its rebellious message has lost none of its bite, prodding us to question what kind of equitable Europe is possible. — ADRIANA PRODEUS

MANOLESCU (Manolesco) (DE 1929)

REGIA/DIR.: Viktor Tourjansky. ASST DIR.: Alexander Uralsky. SCEN.: Robert Liebmann, dalla novella *di/from the novella by* Hans Székely. PHOTOG.: Carl Hoffmann. SCG/DES.: Robert Herlth, Walter Röhrig. COST.: René Hubert. MUS.: Willy Schmidt-Gentner. CAST.: Ivan Mosjoukine [Ivan Mozhukhin] (George Manolescu), Brigitte Helm (Cleo), Heinrich George (Jack), Dita Parlo (Jeanette), Harry Hardt, Max Wogritsch, Valy Arnheim, Elsa Wagner, Fritz Alberti, Boris de Fast, Lya Christie, Franz Verdier, Michael von Newlinski, Fred Goebel. PROD.: Gregor Rabinowitsch, per/for Universum Film AG (Ufa). DIST.: Ufa. RIPRESE/FILMED: locs: St. Moritz. V.C./CENSOR DATE: 23.07.1929. USCITA/REL: 22.08.1929. COPIA/COPY: DCP, 111' (da/from 35mm, orig. I: 3116 m., 24 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden. Restauro/Restored 2018, (c) 2022.

Colpito al volto nel mezzo di una violenta colluttazione con il galeotto Jack (Heinrich George), suo rivale in amore, George Manolescu (Ivan Mosjoukine) cade al suolo privo di sensi, sprofondando in un coma oscuro che assume in fretta le sembianze di un incubo.

Nella sequenza della sua proiezione onirica Manolescu è in piedi, minuscolo di fronte a un giudice e una giuria minacciosi. Un effetto fotografico mostra il protagonista della storia come il solo in positivo, immerso in un ambiente dalla fotografia invertita, quindi una vertigine si raccorda al turbinio di rotative che stampano a grandi lettere i suoi capi di imputazione: “truffatore”, “ladro”, “falsario”. Le foto segnaletiche rivelano la sua abilità nel travestimento. George proferisce poche parole, che determinano di fatto la svolta da una metà all'altra del film, dal passato al futuro: “Cleo... tutto a causa sua”.

Seppure sin da sempre attratto da una vita al di sopra delle sue possibilità economiche, è infatti solo con la conoscenza di Cleo (Brigitte Helm) che Manolescu affina le sue tecniche di impostore fino a esasperarle e farne una professione. Per una redenzione occorrerà allontanarsi da lei, alla volta della frugalità della montagna e di un rapporto di sincera intimità con Jeanette (Dita Parlo), rispettivamente agli antipodi del lusso e del vizio della grande città, e della ambiguità e poligamia della vamp Cleo.

Ispirato dalla vera storia dell'omonimo truffatore rumeno, famoso alle cronache berlinesi a cavallo tra fine '800 e inizio '900, il *Manolescu* di Viktor Tourjansky è la seconda delle quattro trasposizioni cinematografiche della novella di Hans Székely prodotte in Germania tra il 1920 e il 1972 (*Manolescus Memoiren*, Richard Oswald, 1920; *Manolescu, der Fürst der Diebe*, Willi Wolff, 1932-1933; *Manolescu*, Hans Quest, 1972, TV). Esso rappresenta la prima vera grande produzione che il regista ucraino realizza in Germania, cui arriva in seguito alla sua assistenza alla regia per il *Napoléon* di Abel Gance (1927), a sua volta preceduta dall'esperienza parigina de *Les Films Albatros*, nel corso della quale si instaura il suo rapporto di collaborazione con l'attore Ivan Mosjoukine.

L'Ufa supporta il progetto malgrado le enormi difficoltà in cui versa da ormai quasi un decennio. Lo finanzia con una solida base economica e acconsente alle richieste del regista e del produttore Gregor Rabinowitsch di un cast di prima fascia, cui fanno parte Helm, Parlo e George, e di un rinomato e stimato direttore della fotografia, Carl Hoffmann, proveniente da alcuni dei lavori di maggior successo della storica casa di produzione berlinese (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1922-1924; *Faust*, Friedrich-Wilhelm Murnau, 1926). La sceneggiatura è scritta da Robert Liebmann, già apprezzato per il suo

Struck in the face in the middle of a violent fight with the convict Jack (Heinrich George), his rival in love, George Manolescu (Ivan Mosjoukine) falls to the ground unconscious and sinks into a dark coma that quickly evolves into a nightmare. In a dream sequence, Manolescu stands minuscule before a threatening judge and jury. Photographic effects show the protagonist as the only image in positive, immersed in an inverted negative space. A vertiginous whirlwind of presses then prints out his accusations in giant letters: “swindler”, “thief”, “forger”. Mugshots reveal his talent for disguise. George utters a few words, defining the turning point from one half of the film to the other, from the past to the future: “Cleo... all because of her.”

Although always attracted to a life beyond his means, it is only when he meets Cleo (Brigitte Helm) that Manolescu refines his techniques in deception to the point of no return, becoming a professional impostor. Redemption will oblige him to leave her for the frugality of life in the mountains and a relationship on sincere, intimate terms with Jeanette (Dita Parlo) – the polar opposite, respectively, of luxurious, cosmopolitan vice and the ambiguity and polygamy of the vamp Cleo.

Inspired by the true story of the Romanian fraudster Manolescu, a famed figure in the Berlin press in the years around 1900, Viktor Tourjansky's Manolescu was the second of four film adaptations of the short story by Hans Székely made in Germany between 1920 and 1972 (Manolescus Memoiren, Richard Oswald, 1920; Manolescu, der Fürst der Diebe, Willi Wolff, 1932-1933; Manolescu, Hans Quest, 1972). It was the first truly major production by the Ukrainian director in Germany, where he arrived after being Abel Gance's assistant director on Napoléon (1927), preceded by experience in Paris with Les Films Albatros, during which he established a working relationship with Ivan Mosjoukine.

Ufa supported the project despite the enormous difficulties it had faced for almost a decade, providing a solid financial base and agreeing to the requests of Tourjansky and producer Gregor Rabinowitsch for a first-rate cast, which included Helm, Parlo, and George, and the renowned and highly respected cinematographer Carl Hoffmann, who had worked on some of the company's most successful productions (Die Nibelungen, Fritz Lang, 1922-1924; Faust, F.W. Murnau, 1926). The screenplay is by Robert Liebmann, already appreciated for his



Manolescu, 1929. Ivan Mosjoukine, Brigitte Helm. (La Cinémathèque de Toulouse)

contributo per commedie dai forti incassi come *Ihr dunkler Punkt* (Johannes Guter, 1928), mentre le musiche sono composte da Willy Schmidt-Gentner.

La copia I mezzi a disposizione consentono alla produzione di confezionare il girato in tre negativi nitrato, ciascuno diverso dall'altro. Di questi ne sono sopravvissuti oggi solo due, entrambi originariamente concepiti per la distribuzione all'estero. Ad essi si aggiungono una trentina di ulteriori frammenti, ciascuno di pochi metri, in gran parte materiale di produzione o postproduzione ad eccezione di alcune sequenze ritagliate da una copia distribuzione.

L'insieme di questi elementi rappresenta l'unica eredità di materiali contemporanei all'uscita del film sopravvissuti, e gli unici in assoluto in Germania, dopo essere stati conservati per decenni nell'ex archivio di stato della Repubblica Democratica Tedesca (DDR), ed ora preservati al Bundesarchiv.

Entrambi i negativi mostrano segni di manipolazione e includono inquadrature insertate di duplicati provenienti da elementi filmici di generazioni successive. Uno dei due presenta didascalie in tedesco in forma di *flash titles*, ma è piuttosto plausibile ritenere che queste siano state aggiunte in un momento successivo alla prima produzione del film. Nell'altro negativo i *flash titles* sono per lo più in inglese.

L'elemento di partenza per il restauro digitale che la Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ha condotto dal 2018 è stato il negativo più completo, ulteriormente completato in combinazione con gli altri materiali, così da ricostruire la versione del visto di approvazione del 1929.

contribution to high-grossing comedies like *Ihr dunkler Punkt* (Johannes Guter, 1928), and the currently untraced score was composed by Willy Schmidt-Gentner.

The print The resources of the period allowed the production to create three different nitrate negatives. Only two of these survive today, both conceived for foreign distribution. There exist about 30 further fragments, each only a few metres long, mostly production or post-production material, with the exception of some sequences cut from a distribution copy. All these elements represent the only surviving material contemporary with the film's release, and the only ones extant in Germany, which were housed for decades in the former state archives of the German Democratic Republic (DDR) and are now in the Bundesarchiv.

Both of the surviving negatives show signs of handling and include frames inserted from duplicates taken from later copies. One of the two has German intertitles in the form of flash titles, but these were quite likely added after the initial production of the film. The flash titles of the other negative are mostly in English.

The digital restoration by the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung begun in 2018 was based on the most complete negative, further completed in combination with the other materials, in order to reconstruct the film according to the 1929 censorship certificate. All elements were scanned



Sopra/Top: *Manolescu*, 1929. Heinrich George. (La Cinémathèque française, Paris)
 Sotto/Bottom: *Manolescu*, 1929. Ivan Mosjoukine, Brigitte Helm. (La Cinémathèque de Toulouse)



Manolescu, 1929. Brigitte Helm. (La Cinémathèque française, Paris)

Tutti gli elementi sono stati scansionati in 4K presso L'Immagine Ritrovata. Le inquadrature di generazione più tarda, incluse fisicamente nel negativo di partenza, sono state sostituite digitalmente dalle loro sorgenti, mentre le didascalie sono state riprodotte a partire dai *flash titles* presenti. Il visto di approvazione è inoltre valso come riferimento per la ricostruzione digitale di tre didascalie, altrimenti mancanti, qui in un font simile a quello originale, e contrassegnate dalla sigla "FWMS". La complessa lavorazione, nell'ambito della quale è stata realizzata anche una versione alternativa, corrispondente all'altro negativo sopravvissuto, è stata compiuta con il supporto della Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien e con l'amichevole partecipazione del gruppo di sostenitori "Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V.". — LUCIANO PALUMBO

in 4K at L'Immagine Ritrovata. Later-generation shots physically included in the original negative were digitally replaced from their source material, while the intertitles were reproduced based on the existing flash titles. The censorship certificate was also used as a point of reference for the digital reconstruction of three missing intertitles, here seen in a font similar to the original, and marked with the initials "FWMS".

This complex process, which also created an alternative version corresponding to the other surviving negative, was carried out with the support of the Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien and the collegial participation of the Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. — LUCIANO PALUMBO

NANOOK OF THE NORTH (Nanouk) (Nanouk l'esquimese) (US/FR 1922)

REGIA/DIR: Robert J. Flaherty. SCEN: Robert J. Flaherty, Frances H. Flaherty. DID/TITLES: Carl Stearns Clancy, Robert J. Flaherty. PHOTOG: Robert J. Flaherty, asst. "Harry Lauder", Bob Stewart. MONT/ED: Carl Stearns Clancy, Robert J. Flaherty, Charles Gelb. CAST: Allakariallak (Nanook), Maggie Nujarlutuk (Nyla), Cunayou (la figlia/the daughter), Philipoosie (Allegoo, il figlio/the son), Bob Stewart (il commerciante/trading post agent). PROD: Robert J. Flaherty, Revillon Frères. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 11.06.1922 (Capitol Theatre, New York). COPIA/COPY: DCP, 85'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library & Archives Canada, Ottawa.

Partitura scritta e diretta da / *Music score written and conducted by* Gabriel Thibauddau; esecuzione dal vivo di / *performed live by* Orchestra San Marco, Pordenone; con i cantanti Inuit / *with Inuit singers* Nina Segalowitz, Lydia Etok.

L'11 giugno 2022 la comunità Inuit di Inukjuak, cittadina sulla costa orientale della Baia di Hudson in Canada, si è riunita per celebrare il centenario di *Nanouk l'esquimese*, patrimonio della cultura locale. In mezzo al pubblico c'erano i discendenti del cacciatore Allakariallak (questo il vero nome di Nanouk) e di Robert J. Flaherty. I suoi rapporti intimi con le donne Inuit sono rimasti segreti fino alla morte del regista, compreso quello con Maggie Nujarlutuk ovvero Nyla, moglie fittizia di Nanouk. Trentadue anni dopo la loro relazione, durante l'operazione nota come Canadian High Arctic Relocation, svoltasi nel 1953 e nel 1955, il loro figlio Josephie Flaherty fu deportato insieme alla sua e ad altre famiglie Inuit nell'insospitale Grise Fiord, un villaggio dell'arcipelago artico all'estremo nord del paese. La storia di Josephie è anch'essa parte dell'eredità del film, e un tragico esempio di colonizzazione e industrializzazione forzata in quel territorio (sotto la spinta di governi federali, compagnie del commercio di pellicce, cercatori, missionari, scuole residenziali e così via) ai danni della vita e della cultura Inuit per oltre un secolo, con l'obiettivo di imporre la sovranità, l'assimilazione e gli interessi commerciali della nazione. A dispetto di tante vittime e sofferenze, gli Inuit hanno opposto la loro fiera resistenza, e come dimostra Inukjuak sono ancora in grado di preservare la loro cultura, come hanno fatto dai tempi di Nanouk e prima ancora di allora.

Nanouk l'esquimese fu il risultato di un'eccezionale collaborazione e di una relazione, durata undici anni, fra Robert J. Flaherty e gli Inuit. Prima della sua realizzazione – il film fu girato fra l'agosto del 1920 e quello dell'anno successivo a Port Harrison, ora Inukjuak – Flaherty aveva lavorato per anni nei territori Inuit come cercatore d'oro. Già dalla prima volta in cui aveva portato con sé "uno di quei nuovi marchingegni chiamati macchine da presa" durante la sua spedizione all'isola di Baffin nel 1913 egli si era munito anche di un proiettore allo scopo di mostrare le sue riprese agli Inuit per far sì che, nelle sue parole, "essi lavorassero con me in quanto stretti collaboratori". Gli Inuit gli fornivano preziosi suggerimenti e gli consigliavano le riprese da effettuare (Robert J. Flaherty, *My Eskimo Friends*, 1924): "nelle lunghe serate intorno alla stufa accesa nella baracca i miei esquimesi e io parlavamo e pensavamo alle nuove scene da girare". Flaherty raccolse inoltre, ottenendone ispirazione, i disegni dell'artista Inuit Nungusuituq, sua guida dal 1913 al 1914. Come dimostrano i diari di Flaherty, una delle

On 11 June 2022, the Inuit community of Inukjuak, a town on the eastern shore of Hudson Bay in Canada, gathered to celebrate the centenary of Nanouk of the North, a local heritage. Among the audience were descendants of the hunter Allakariallak (Nanook's real name), and of Robert J. Flaherty. His relationships with Inuit women were kept secret until his death, including the one with Maggie Nujarlutuk – Nyla, the fictional wife of Nanouk. Thirty-two years after their affair, during the Canadian High Arctic Relocation of 1953 and 1955, their son Josephie Flaherty was deported together with his and other Inuit families to the inhospitable Grise Fiord, a hamlet in the Arctic Archipelago of the northernmost Canadian territories. Josephie's story is also part of the film's legacy, and an example of those disruptive forces of colonization and industrialization (federal governments, fur trading companies, prospectors, hydroelectric enterprises, missionaries, residential schools, etc.) which, in the attempt to advance sovereignty, assimilation, and commercial interests, have been affecting Inuit lives and culture for over a century. Despite great loss and suffering, the Inuit resisted, and, as Inukjuak shows, are still self-preserving their cultural heritage, as they have been doing since the time of Nanouk and earlier.

*Nanouk of the North was the result of an exceptional collaboration and an 11-year relationship between Robert J. Flaherty and the Inuit. Prior to the making of Nanouk – shot between August 1920 and August 1921 in Port Harrison, now Inukjuak – Flaherty had worked for years in Inuit territories as an iron-ore prospector. Since the first time that he brought "one of those new-fangled things, called a motion picture camera" during his 1913 expedition to Baffin Island, he also carried with him a projector to show the rushes to the Inuit so that, in his own words, "they would work with me as partners". The Inuit were giving feedback and suggesting what to film (Robert J. Flaherty, *My Eskimo Friends*, 1924): "In the long evenings around the hut's crackling stove my Eskimos and I talked and speculated as to what scenes could be made." In addition, Flaherty collected and took inspiration from the drawings of the Inuit artist Nungusuituq, his guide from 1913 to 1914. As Flaherty's diaries*



Nanook of the North, 1922. Cunayou, Philipoosie. (Library & Archives Canada, Ottawa)



sequenze del suo film del 1914, prova generale – purtroppo data per dispersa – di *Nanook l'esquimese*, era basata su uno di questi disegni, laddove la vicenda di Nanook era invece ispirata alla vera storia della famiglia dispersa di un cacciatore Inuk, di nome Comok, raccontata a Flaherty dallo stesso Comok nel 1912 o nel 1914. Gli Inuit furono sia “attori consumati” che “attivi collaboratori” (William Rothman, *Documentary Film Classics*, 1997) nella realizzazione di questo ritratto multiculturale della vita Inuit; erano anche impegnati con la macchina da presa, ripristinando quando necessario i meccanismi congelati dal freddo e addirittura sviluppando la pellicola sul posto. Ecco perché, nonostante alcuni difetti, stereotipi e inesattezze culturali, il film rivela il genuino talento e l'esperienza degli Inuit ed è da loro considerato tuttora parte integrante della loro storia e della loro cultura.

Gli oltre cinque anni trascorsi a stretto contatto con la cultura Inuit e nei territori Inuit deve avere esercitato un'enorme influenza sulla visione e le pratiche di Flaherty: “dipendevo da loro, rimanevo da solo con loro per lunghi mesi, viaggiavo con loro, vivevo con loro ... Tutto il mio lavoro è cresciuto in loro presenza” (“Robert Flaherty Talking”, in *Cinema 1950*, a cura di Roger Manvell, 1950). Cineasti di etnia Inuit quali Alethea Arnaquq-Baril, regista di *Angry Inuk* (2016) e Zacharias Kunuk, vincitore della *Caméra d'Or* a Cannes con il film *Atanarjuat: The Fast Runner* (2001) nonché fondatore di Isuma, la prima società di produzione canadese interamente di proprietà Inuit, realizzano i loro film seguendo un simile approccio collaborativo: “gli Inuit non lavorano secondo un criterio gerarchico” (Alethea Arnaquq Baril, in *imagineNATIVE. On-screen protocols & pathways*, a cura di Marcia Nickerson, 2019). Isuma si prefigge di instillare valori culturali di

suggest, one of the scenes of his 1914 lost film, his groundwork for *Nanook*, was based on one of these drawings, whereas the drama in *Nanook of the North* was inspired by the real-life story of a marooned family of an Inuk hunter, Comok, told to Flaherty by Comok himself in 1912 or 1914. The Inuit were both “informed actors” and “active collaborators” (William Rothman, *Documentary Film Classics*, 1997) in the making of this cross-cultural representation of Inuit life, and they were also operating the camera, fixing the frozen camera gears, and developing the film on the spot. That is why, despite some of its flaws, stereotypes, and cultural inaccuracies, the film displays genuine Inuit skills and knowledge, and therefore is still considered historically and culturally significant by the Inuit.

More than five years spent in closeness with Inuit culture and in Inuit territories must have had a great influence over Flaherty's vision and practice: “I had been dependent on these people, alone with them for months at a time, travelling with them and living with them (...) My work had been built up along them.” (“Robert Flaherty Talking”, in *Cinema 1950*, edited by Roger Manvell, 1950) Inuit filmmakers like Alethea Arnaquq-Baril, director of *Angry Inuk* (2016), and Zacharias Kunuk, director of the *Caméra d'Or* winner *Atanarjuat: The Fast Runner* (2001) and founder of Isuma (Canada's first Inuit-owned production company), make films using a relatable collaborative approach: “Inuit do not work in hierarchies.” (Alethea Arnaquq Baril, in *imagineNATIVE. On-screen protocols & pathways*, edited by Marcia Nickerson, 2019) Isuma instills Inuit cultural values



Nanook of the North, 1922. Maggie Nujarlutuk, "Rainbow."
(Library & Archives Canada, Ottawa)

rispettosa collaborazione, sostegno alla comunità, e partecipazione collettiva nel processo di produzione dei propri film, in opposizione all'individualismo e alla competizione. Norman Cohn, direttore della fotografia e co-fondatore di Isuma, sostiene che la maniera Inuit di fare cinema è "la maniera Inuit di fare tutto quanto... un po' come la caccia alla foca". "Secondo la sensibilità Inuit, le cose importanti che realizzi nella vita sono quelle che fai lavorando insieme" (Norman Cohn, intervista a IsumaTV, 2008). Benché *Nanook* sia stato prodotto un secolo fa in un contesto coloniale e perciò mercantile, questa sensibilità Inuit e la sua traduzione in metodo di lavoro è pienamente riflessa nel modo in cui il film è stato realizzato.

Mai prima di *Nanook l'esquimese* la vita, le storie e le attività culturali delle "persone reali" erano state plasmate in termini così creativi come resoconto drammatico per immagini, interpretato e ricreato da queste stesse persone. "Per la prima volta, in *Nanook*, assistiamo alla vita reale come forma di narrazione" (Brian Winston, *The Documentary Film Book*, 2013). Per molti, questo film segna la nascita del cinema documentario, di ciò che John Grierson definì più tardi come "il trattamento creativo della realtà". I cento anni di *Nanook l'esquimese* ci invitano a riconoscere il contributo degli Inuit alla sua realizzazione e a guardare il film come risultato di uno sforzo comunitario, alle origini di un approccio genuinamente collettivo al cinema documentario. Per dirla con Flaherty, "in fin dei conti è tutta una questione di rapporti umani" (Robert J. Flaherty, 1950). – FRANCESCO RUFINI

of respectful cooperation, community support, and collective participation into its filmmaking practice, in opposition to individuality and competition. According to Norman Cohn, cinematographer and co-founder of Isuma, the Inuit way of making films is "the Inuit way of making anything... it is like seal-hunting". "There is an Inuit sensibility that you achieve the important things in life by working together." (Norman Cohn, IsumaTV interview, 2008) Despite being produced 100 years ago in a colonial context of exchange, this Inuit sensibility and working method is remarkably reflected in the way Nanook was made.

Never before Nanook of the North had the life, stories, and cultural activities of "real people" been creatively shaped into a drama, acted and re-enacted by the people themselves. "It is life as narrativised that, for the first time, we witness in Nanook" (Brian Winston, The Documentary Film Book, 2013). For many, this film marks the beginning of documentary cinema, what John Grierson later defined as "the creative treatment of actuality". The centennial of Nanook of the North calls us to acknowledge the Inuit agency behind its making and regard the film as the result of a collective effort, at the roots of a collaborative approach to documentary filmmaking. To put it in Flaherty's words: "In the end, it is all a question of human relationships." (Robert J. Flaherty, 1950) – FRANCESCO RUFINI



CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Programma Lumière Suisse a cura di / Lumière Suisse programme curated by Roland Cosandey, Dominique Moustacchi, Hansmartin Siegrist

Programma Chomón a cura di / Chomón programme curated by Mariona Bruzzo, Rosa Cardona

Lavanchy-Clarke, Sunlight & Lumière. Suisse, 1896-1904

Non accade spesso che una venerabile eredità cinematografica – in questo caso antecedente al 1900 – si ritrovi d'un colpo accresciuta di ben quaranta “vedute” o film dal vero. Questo è ciò che è accaduto in Svizzera in seguito al restauro della collezione Lavanchy-Clarke da parte della Direction du patrimoine cinématographique del CNC di Parigi, che conservava questi materiali dal 1979 su deposito da parte dei discendenti del cineasta.

In condizioni fisiche assai fragili e di ineguale qualità formale, la collezione comprende negativi e positivi prodotti fra il 1896 e il 1904 dal valdese François-Henri Lavanchy-Clarke (1848-1922), attivo nel 1896 in qualità di agente del Cinématographe Lumière, forse al fianco di Alexandre Promio, certamente insieme a Constant Girel. Resosi indipendente dalla ditta di Lione nella primavera del 1897, Lavanchy-Clarke utilizzò da una a tre macchine da presa costruite da Jules Carpentier.

Responsabile delle prime proiezioni cinematografiche in Svizzera, alla fiera dell'esposizione nazionale di Ginevra, a partire dal maggio 1896, Lavanchy-Clarke era giunto ai Lumières tramite Georges Demenÿ. Era stato azionista della Société Générale du Phonoscope (1892-1895) gestita da Demenÿ, già assistente di Jules-Etienne Marey, prima di avvicinarsi al Cinématographe dei Lumières come già aveva fatto un altro dei tre azionisti stranieri, Ludwig Stollwerck, fabbricante tedesco di cioccolato.

La “fotografia animata” divenne così un moderno e spettacolare strumento di pubblicità diretta o indiretta per la Sunlight Soap dei

It is rare for a venerable national film heritage – in this case dating to before 1900 – to suddenly find itself expanded by about 40 vues, or actualities. This is what happened in Switzerland with the recent digitization of the Lavanchy-Clarke collection by the Direction du patrimoine cinématographique (Film Heritage Department) of the CNC in Paris, which has housed the material since it was deposited in 1979 by the filmmaker's descendants.

In fragile physical condition and uneven in formal quality, the collection is an assemblage of negatives and original prints produced between 1896 and 1904 by the Vaudois François-Henri Lavanchy-Clarke (1848-1922). In 1896 he acted as agent for the Cinématographe Lumière, perhaps alongside Alexandre Promio and certainly with Constant Girel. Working independently from the firm in Lyon by the spring of 1897, he had at his disposal between one and three of the cameras manufactured by Jules Carpentier.

Introducing film screenings in Switzerland in May 1896, at the fairground of the Geneva National Exposition, Lavanchy-Clarke had come to the Lumières through Georges Demenÿ. He had been a shareholder of the Société Générale du Phonoscope (1892-1895), run by Demenÿ, the former assistant to J.-E. Marey, before setting his sights on the Lumières' Cinématographe, as did another of the company's three foreign shareholders, the German chocolate manufacturer Ludwig Stollwerck.



Exposition nationale suisse de Genève, 1896. Poster. (CNC – Direction du patrimoine, Bois d'Arcy)

fratelli Lever di Liverpool, di cui Lavanchy-Clarke fu importatore e poi fabbricante per la Svizzera.

Mentre altri operatori itineranti avevano cominciato a circolare in Svizzera durante l'estate del 1896, le tournées del "véritable Cinématographe Lumière (Eviter les imitations)" offrivano un programma che consisteva in vedute dal catalogo ufficiale Lumière e in soggetti filmati da Lavanchy-Clarke o dal fratello Emile Lavanchy (1857-1923) fino al 1898. Va aggiunto che l'attribuzione dei filmati a uno o all'altro operatore è raramente basata su prove dirette, ed è spesso il risultato di deduzioni o ipotesi. Il presente programma riunisce i due repertori, utilizzando i soggetti svizzeri del catalogo Lumière, l'appartenenza al quale era una garanzia di diffusione a livello mondiale, insieme ad altre vedute la cui distribuzione era limitata alla Svizzera. Vi si aggiungono alcune vedute di epoca più tarda realizzate a Cannes, ivi proiettate in pubblico o in privato. La collezione comprende inoltre sei vedute del giubileo della regina Vittoria realizzate da Lavanchy-Clarke nel giugno 1897, probabilmente per conto dei fratelli Lever: non sono state incluse nel programma, ma è doveroso citare il loro artefice in quanto testimone di un'occasione che riunì probabilmente il più grande numero di operatori impegnati a filmare uno stesso evento sul finire del diciannovesimo secolo.

I film sono qui presentati in sei sezioni tematiche, senza alcuna pretesa di riflettere i mutevoli titoli delle sezioni nei cataloghi o nei programmi annunciati in quel periodo, ma cercando di raggruppare le vedute in gruppi che riteniamo corrisponda a un interesse contemporaneo.

A partire dalla primavera 1897 furono fabbricati e messi in vendita oltre 400 Cinématographes per pellicola 35mm con perforazioni Lumière, ma slegati dalla produzione della società di Lione. Questo vale per i film di Lavanchy-Clarke, che costituisce uno dei motivi di interesse del nostro programma. In quanto tale, esso costituisce la

"Photographie animée" ("living pictures") thus became a spectacular modern means of enacting indirect or direct advertising for Sunlight Soap, made by Lever Brothers of Liverpool, for whom Lavanchy-Clarke was the Swiss importer and then manufacturer.

While other itinerant operators began to travel around the country in the summer of 1896, the tours of the "véritable Cinématographe Lumière (Eviter les imitations)" ["the real Lumière Cinématographe (Avoid imitations)"] offered a programme consisting of vues from the official Lumière Catalogue and individual subjects filmed by Lavanchy-Clarke or his brother Emile Lavanchy (1857-1923), until 1898. We must add that the attribution of films to one cameraman or the other is rarely based on direct evidence and is often the result of deduction or hypothesis.

Our programme combines the two repertoires, mainly using Swiss subjects from the Lumière Catalogue, which guaranteed presentation worldwide, as well as those with distribution limited to Switzerland. In addition there are later vues shot in Cannes that were screened there, in private or in public. The collection also includes six actualities of Queen Victoria's Diamond Jubilee made by Lavanchy-Clarke in June 1897, probably on behalf of Lever Brothers. While these are not presented here, it does remind us that his name must be added to the coverage of an event that no doubt brought together the largest number of cameramen at the close of the 19th century.

We have created six thematic sections, and without claiming to reflect the variable headings of the sales

catalogues or programme announcements of the period, we have sought to establish groupings that seemed to us to correspond to contemporary interests.

Over 400 Cinématographes were manufactured and offered for sale starting in the spring of 1897, creating 35mm films with Lumière perforations but not associated with the company as regards production. This was the case with Lavanchy-Clarke, and



François-Henri Lavanchy-Clarke at the Cinématographe, c. 1901.
(© Fondation Herzog, Basel)

prosecuzione di quanto è stato presentato a Pordenone nel 2017 nel quadro della proiezione annuale legata alla borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School of Film Preservation.

La sua importanza è altresì legata a traguardi ulteriori. In primo luogo, la valorizzazione del ruolo di un concessionario Lumière durante il primo anno di diffusione del Cinématographe, che era in linea di principio sottoposto al diretto controllo della società di Lione, contribuisce a spostare l'attenzione tradizionalmente attribuita ai suoi operatori ufficiali.

I soggetti svizzeri – alcuni già noti, altri accessibili solo da oggi – si iscrivono qui in una duplice iconografia. Essa coniuga le attrattive di un paese in cui si può viaggiare – anche con la sola fantasia – a immagini che contribuirono, sul finire dell'Ottocento, a disegnare per la prima volta un ritratto della Patria in termini cinematografici. Alcuni soggetti presentano una dimensione familiare che associa le fotografie di Lavanchy-Clarke ai panorami Kodak o agli autocromi Lumière prima ancora della loro diffusione commerciale.

In ultima analisi, questi film, che rappresentano probabilmente la metà della produzione totale di Lavanchy-Clarke, rinnovano in modo sostanziale l'interesse storiografico sollevato con le celebrazioni del centenario del Cinématographe nel 1995. Il presente contributo si fonda su un'ampia ricognizione di fonti secondarie e sulle innovazioni nella metodologia di identificazione dei film mediante risorse digitali. Le vedute Lumière “fuori catalogo” dalla collezione Lavanchy-Clarke sono state scansionate e restaurate in risoluzione 4K dai laboratori del CNC nel 2021 a partire dagli originali in nitrato. Le pellicole tratte dal catalogo Lumière sono state digitalizzate in risoluzione 4K da ARRI (Monaco di Baviera) per conto di Digital Humanities (Università di Basilea) a partire da materiali di restauro fotochimico prodotti dal CNC intorno al 1990 e dalla loro scansione digitale a cura della società Point de Vue di Basilea.

Le precarie condizioni di molti materiali non hanno consentito l'eliminazione di tutti i danni sulle immagini originali. La velocità di trasferimento digitale varia fra i 18 e i 16 fotogrammi al secondo, scendendo a volte fino a 14, con variazioni anche all'interno dello stesso film. Le versioni digitali qui presentate riflettono la ricerca di una giusta via di mezzo.

Questo programma di 42 vedute, della durata complessiva di 39 minuti, è presentato dalla Direction du patrimoine cinématographique du CNC (Paris) in collaborazione con l'Institut Lumière (Lyon). Il programma è stato curato da Dominique Moustacchi, direttrice dei progetti editoriali presso la Direction du patrimoine cinématographique, dallo storico del cinema Roland Cosandey (Vevey), e dallo storico e cineasta Hansmartin Siegrist (Basilea).

ROLAND COSANDEY, DOMINIQUE MOUSTACCHI, HANSMARTIN SIEGRIST

provides one of the points of interest of our programme. As such, it continues the restorations presented at Pordenone in 2017 as part of the Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowships.

Our programme can also claim to attain other new goals.

Highlighting the intervention of the agent during the first year of the Cinématographe, which was in principle under the control of the firm in Lyon, helps to shift the focus of interest, which has traditionally limited itself to officially appointed cameramen.

Swiss subjects – some well-known, others now accessible for the first time – partake in a dual iconography here, combining the attractions of a country one could travel to, even if only in spirit, with imagery that contributed at the end of the 1800s to defining Switzerland itself, and for the first time through film. Some of the subjects have a familial dimension, connecting the photographs taken by Lavanchy-Clarke with the Kodak Panoram and the Autochrome Lumière even before it was commercialized. In conclusion, these films, which represent perhaps half of Lavanchy-Clarke's actual output, have prompted a historiographical renewal, notably enhancing what was achieved during the centenary of the Cinématographe in 1995. This contribution is based on extensive exploration of secondary sources and a methodological innovation in the field of identification – the use of digital tools.

The “hors production” Lumière actualities from the Lavanchy-Clarke collection were scanned and restored in 4K from the original nitrate by the CNC laboratory in 2021. Those from the Lumière Catalogue were digitized in 4K by ARRI (Munich) for Digital Humanities (University of Basel), from chemical restorations carried out in the 1990s by the CNC and from digital processing by the company Point de Vue in Basel.

The sometimes very decayed state of the original nitrate elements did not allow for all damage to be resolved. The transfer speed ranges from 18 to 16 fps, and even 14, often varying within the same film. The digital results reflect a search for the fairest balance.

This 39-minute programme of 42 vues is presented by the Direction du patrimoine cinématographique du CNC (Paris) in collaboration with the Institut Lumière (Lyon). It was curated by Dominique Moustacchi, editorial project manager at the Direction du patrimoine cinématographique, Roland Cosandey, historian (Vevey), and Hansmartin Siegrist, historian and filmmaker (Basel), who are also responsible for the individual film entries and notes.

ROLAND COSANDEY, DOMINIQUE MOUSTACCHI, HANSMARTIN SIEGRIST



Sopra/Top: François-Henri Lavanchy-Clarke alla/at the Villa Belle Rive, Cannes, c. 1916. (© Point de vue, Basel/Villa Belle Rive, Cannes)
Sotto/Bottom: François-Henri Lavanchy-Clarke. Phonoscope di/by Georges Demenÿ, 1893. (© Fondation Herzog, Basel)

Esposizione nazionale svizzera / Swiss National Exposition. Genève, 1896

Le sei vedute qui raggruppate hanno una particolarità: essere state girate tutte lo stesso giorno. Le elenchiamo nel presunto ordine di ripresa fra le 9 e le 14 del 16 maggio 1896. / Remarkably, the six vues in this section have been identified as shot on the same day. We present them in their presumed chronological order, between 9 am and 2 pm on 16 May 1896.

[TOBOGGAN AQUATIQUE] (CH 1896) PHOTOG: [Emile Lavanchy]. RIPRESE/FILMED: 16.05.1896. COPIA/COPY: DCP, 33" (da/from pos. nitr. orig., perf. Lumière, incomp., 13 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dalla copia nitrato. / Chemical restoration done in the 1990s, from an original nitrate print.

Al parco dei divertimenti dell'Esposizione Nazionale di Ginevra i membri della famiglia Lavanchy-Clarke e il pittore Cuno Amiet si svagano con il toboga acquatico, sensazionale attrazione americana. Nessuno li riconosce perché sembrano persone qualsiasi.

At the Geneva Exposition fairground, the Water-Toboggan, a sensational American attraction, is enjoyed by members of the Lavanchy-Clarke family and the Swiss painter Cuno Amiet, but no one is aware of them since they look just like everyone else.

CORTÈGE ARABE (CH 1896) Lumière Cat. no. 310. PHOTOG: [Emile Lavanchy]. RIPRESE/FILMED: 16.05.1896. COPIA/COPY: DCP, 45" (da/from neg. nitr. orig., perf. Lumière, 17 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dalla copia nitrato. / Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate negative.

Parco dei divertimenti dell'Esposizione nazionale svizzera: Palais des fées di Lavanchy-Clarke e, sulle scale, la sua famiglia (il programma del Cinématographe Lumière è affisso sui pilastri); corteo arabo che passa tra (finti) astanti; Lavanchy-Clarke che porta avanti suo nipote fino a un primo piano. Un programma fitto. / At the fairground of the Swiss National Exposition in Geneva: Lavanchy-Clarke's Palais des Fées, with his family on the steps (the Cinématographe Lumière programme is advertised on two posters, on pillars on either side of the entrance); the Arab procession passes among (staged) onlookers; in conclusion, Lavanchy-Clarke brings his nephew to the foreground. A full programme.

FÊTE AU VILLAGE (CH 1896) Lumière Cat. no. 312. PHOTOG: [Emile Lavanchy]. RIPRESE/FILMED: 16.05.1896. COPIA/COPY: DCP, 32" (da/from neg. nitr. orig., perfs. Lumière, incomp., 13 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dal negativo originale. / Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate negative.

Al Villaggio svizzero dell'Esposizione, la festa è recitata da anonime comparse – il pittore Ferdinand Hodler e i suoi amici artisti! La troupe è animata da Lavanchy-Clarke, la cui macchina da presa coglie (senza saperlo?) il festoso bailamme. “Clou” dell'Esposizione nazionale svizzera del 1896, il Village suisse costituì la grande attrazione identitaria della manifestazione. / At the Village Suisse, the village fête is enacted by “anonymous” planted extras – the painter Ferdinand Hodler, no less, and his artist friends – brought to life by Lavanchy-Clarke, whose camera (unknowingly?) captures the hustle and bustle. The Village Suisse was the heart of the 1896 Swiss Exposition in Geneva, using national identity as its great attraction.

CASCADE (CH 1896) Lumière Cat. no. 309. PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke? Emile Lavanchy?] RIPRESE/FILMED: 16.05.1896. COPIA/COPY: DCP, 36" (da/from interneg. nitr. orig. [anni Venti/1920s] + 2 pos., perf. Lumière, incomp., 14 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire da una copia nitrato. / Chemical restoration done in the 1990s, from one of the original nitrate prints.

C'è di tutto qui: una cascata, armenti, gente del posto. Ed è tutto falso. Tutto è riprodotto. Scrisse un cronista riferendosi al Villaggio svizzero dell'Esposizione: “Tout est parfait, exact comme une mise en scène d'Antoine.” / There's everything here: a waterfall, animals (a herd of cows and goats), locals. Everything is false. Everything is a reproduction. A journalist wrote of the Exposition's Village Suisse that “Tout est parfait, exact comme une mise en scène d'Antoine.” (“Everything is perfect and exact, like a set by [André] Antoine.”)

RENTREE À L'ÉTABLE (CH 1896) Lumière Cat. no. 313. PHOTOG: [Emile Lavanchy]. RIPRESE/FILMED: 16.05.1896. COPIA/COPY: DCP, 42" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, incomp., 16 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dal negativo originale. / Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate negative.

Al Villaggio svizzero dell'Esposizione, il seguito del “tableau” precedente, sempre con tante comparse!

At the Geneva Exposition's Village Suisse, following the preceding scene, we see the “return to the stable”, again with numerous extras!

DANSE ÉGYPTIENNE (CH 1896) Lumière Cat. no. 311. PHOTOG: [Emile Lavanchy]. RIPRESE/FILMED: 16.05.1896. COPIA/COPY: DCP, 33" (da/from orig. nitr. neg. + 3 pos., perf. Lumière, incomp., 13 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire da una copia nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from one of the original nitrate prints.*

Alcuni degli ottanta impiegati del Palais des fêtes, con l'aiuto della famiglia Lavanchy-Clarke, creano un'atmosfera esotica al Caffè egiziano. Tutti sapevano che all'interno del locale era pubblicizzato il sapone Sunlight, cosa che all'esterno era proibita dal regolamento del Parco dei divertimenti. / *Some of the 80 employees of the Palais des Fées create an exotic mood at the Egyptian Café, with the help of the Lavanchy-Clarke family. What they all knew was that the building contained advertising for Sunlight Soap, prohibited by fairground rules on the outside.*

Ragazzi / Children

LAVEUSES (CH 1896) Lumière Cat. no. 60. PHOTOG: [Alexandre Promio]. RIPRESE/FILMED: inizio/early 05.1896. COPIA/COPY: DCP, 22" (da/from orig. nitr. neg. + 2 pos., perf. Lumière, incomp., 8 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire da una copia nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from one of the original nitrate prints.*

Uno dei due film in cui si vede la famigliola Lavanchy-Clarke, fan del sapone Sunlight, indaffarata col bucato. La marca è in bella evidenza su una scatola. Entra brevemente in campo anche Lavanchy-Clarke.

Esiste una variante, non inclusa nel catalogo Lumière e senza Lavanchy-Clarke, filmata come la veduta successiva nella sua casa di Ginevra, al 16 di avenue du Mail. / *One of two films in which the small family circle of Lavanchy-Clarke, fans of Sunlight Soap, including two children, are busy doing the laundry; the brand is innocently highlighted by a strategically placed box. Lavanchy-Clarke himself briefly enters the frame. A variant take exists, not listed in the Lumière Catalogue, in which Lavanchy-Clarke is absent, filmed like the following vue in Geneva, at his home at 16 avenue du Mail.*

[RONDE FAMILIALE DANS LE JARDIN DE LA VILLA DE FRANÇOIS-HENRI LAVANCHY-CLARKE À GENÈVE] (CH 1897) PHOTOG: [Imre Kiralfy]. RIPRESE/FILMED: 04.09.1897. COPIA/COPY: DCP, 48" (da/from orig. nitr. neg., perf. Lumière, incomp., 15 m., 16 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Il luogo è lo stesso di *Laveuses* e la veduta è un esempio di home movie, con le persone che giocano e scherzano sapendo di essere filmate. Quando si dispone di un Cinématographe Lumière, perché utilizzare solo il Kodak panoramico? Il carrettino reca il nome "Helvetia", versione svizzera del marchio Sunlight, la cui fabbrica sarebbe stata inaugurata a Olten nell'ottobre del 1898.

The location is the same as Laveuses, and the vue is an example of a home movie, with people playing or fooling around, fully aware of the camera. When you have a Cinématographe Lumière, why only use the Kodak Panoram? The child's pushcart bears the name Helvetia, the naturalized Swiss version of the Sunlight brand, whose factory was launched in Olten in October 1898.

[DANSE DANS UN JARDIN] (CH 1904) [frammento/fragment] PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 10.1904? 11.1904? COPIA/COPY: DCP, 14" (da/from orig. nitr. neg., perf. Lumière, incomp., 5 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Recita di bambini in costume ucraino nel giardino della Villa du Méridien, vicina alla Villa Belle Rive dei Lavanchy-Clarke. Nel 1904 degli ufficiali russi feriti durante la guerra contro il Giappone erano in convalescenza a Cannes. Questo film e il prossimo formano un insieme con altre due vedute che ritraggono questi convalescenti. / *Children's performance in Ukrainian costume in the garden of the Villa du Méridien in Cannes, next to Lavanchy-Clarke's Villa Belle Rive. In 1904, Russian officers wounded in the war with Japan were convalescing in Cannes. This and the following film form an ensemble with two other vues featuring these convalescents.*

[UNE AUTRE DANSE DANS UN JARDIN] (CH 1904) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 10.1904? 11.1904? COPIA/COPY: DCP, 43" (da/from orig. nitr. neg. [frammento/fragment] + 1 pos., perf. Lumière, incomp., 15 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

In un giardino, accanto a una palma, due ragazzine in costume ucraino eseguono una danza. La veduta appartiene alla stessa serie della precedente. Questi film del 1904 sono gli ultimi lavori conosciuti di Lavanchy-Clarke. / *Two young girls in Ukrainian costume perform a dance near a palm tree in a garden. This vue belongs to the same series as the previous one. These 1904 films are Lavanchy-Clarke's last known work.*

[JEUX À LA CAMPAGNE] (CH 1897) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: [09.07.]1897. COPIA/COPY: DCP, 42" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, incomp., 15 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

In un pascolo del Giura, a Frohburg, nel Canton Soletta, delle mucche brucano l'erba, mentre nei pressi di uno chalet Jenny Lavanchy-Clarke con i figli (Christine, Henri e Bertha) guarda tre coppie di ragazzi animatamente impegnate a giocare alla *lutte à la culotte* (il wrestling svizzero). C'è anche l'arbitro, con il bastone in mano, e un giudice che prende nota del punteggio. / *Near a chalet in a cow pasture in the Jura, at Frohburg (Canton of Solothurn), Jenny Lavanchy-Clarke and her children Christine, Henri, and Bertha watch three lively pairs of boys doing an imitation of the lutte à la culotte (traditional Swiss wrestling). There is even a referee, stick in hand, and a judge noting the score.*

[PROMENADE AU MONT DE BAULMES] (CH 1898) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 22/23.08.1898. COPIA/COPY: DCP, 27" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, incomp., 9 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Allegri escursionisti con cartelli della Sunlight fra le mucche di un pascolo sul Giura del cantone di Vaud. Il distinto signore che vediamo altri non è che il fondatore dei grandi magazzini londinesi Whiteley. Home movie o pubblicità per l'inaugurazione della fabbrica di sapone Sunlight Helvetia (Olten, 12 ottobre 1898)? Forse entrambe le cose. / *Playful ramblers carrying Sunlight placards in a cow pasture in the Jura (Canton of Vaud). The respectable gentleman is none other than William Whiteley (1831-1907), founder of London's first department store. Is this a home movie or advertising for the launch of the Sunlight Helvetia soap factory (Olten, 12 October 1898)? Maybe both.*

[CYCLISTES DANS LE JARDIN DE LA VILLA LAVANCHY-CLARKE] (CH, c.1902) PHOTOG: ?. RIPRESE/FILMED: [c.1902].

COPIA/COPY: DCP, 1'20" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, 32 m., 16 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

A inizio secolo, la bicicletta è ancora una novità. Alla Villa Belle Rive, a Cannes, la famiglia Lavanchy-Clarke vi si dedica ciclicamente e per dare il senso dei giri fatti, nel film ci sono delle ellissi. L'insolita lunghezza è il risultato di due vedute montate assieme: la prima consta di due inquadrature con un arresto macchina, la seconda di tre inquadrature con due interruzioni. I due rulli sono montati con un raccordo sul movimento di una delle cicliste. / *The bicycle was still a novelty at the beginning of the 20th century. At the Villa Belle Rive in Cannes, the Lavanchy-Clarke family engage with it cyclically, with gaps in the film in order to convey a sense of the laps.*

The unusual length is the result of two vues edited together: the first has two shots with one camera stop and the second has three shots with two camera stops. The two rolls are mounted to achieve a connection with the movement of one of the women cyclists.

L'esercito / The Army

DÉFILÉ DU 8ÈME BATAILLON (CH 1896) Lumière Cat. no. 316. PHOTOG: Constant Girel. RIPRESE/FILMED: 01.10.1896.

COPIA/COPY: DCP, 43" (da/from orig. nitr. neg. + 2 pos., perf. Lumière, incomp., 15 m., 16 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire da una copia nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from one of the original nitrate prints.*

L'inserimento di un prodotto da reclamizzare è qui concepito come un normale evento urbano, con il carretto recante la scritta pubblicitaria che entra in campo in primo piano dietro agli astanti convenuti per guardare la sfilata. Se la scritta è ben visibile, l'ambigua delineazione della lettera G permette una doppia lettura: "Sunlicht Savon" o "Sunlight Savon". L'apparizione dello stesso Lavanchy-Clarke non sfuggirà allo spettatore di oggi. / *Product placement is here conceived as an ordinary urban event, with the advertising cart prominently included in the shot behind the public gathered for a military parade in Lausanne. While the wording is clearly visible, the ambiguous broadening of the letter G allows for a dual reading, either "Sunlicht Savon" or "Sunlight Savon". Lavanchy-Clarke's appearance will not go unnoticed.*

SUISSE: EXERCICES DE TIR PAR L'ARTILLERIE (CH 1897) Lumière Cat. no. 631. PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 09.07.1897. COPIA/COPY: DCP, 45" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, incomp., 15 m., 16 fps).

Restauro digitale effettuato negli anni '90 a partire dal negativo originale. / *Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate negative.*

Manovre di cadetti per la festa dei bambini di Aarau (Maienzug). È una delle vedute che tradisce con più evidenza l'interazione durante le riprese, in questo caso tra cannoniere e cameraman. E perché lo sguardo nervoso di quel soldato? Il timing! *Cadet manoeuvres at the Aarau Children's Festival (the Maienzug). This is one of the vues that most clearly reveals the interaction during shooting, in this case between gunner and cameraman. And why the nervous look on the soldier's face? Timing!*

[MISE EN PLACE D'UNE BATTERIE] (CH, 1897? 1898?) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 1897? 1898? COPIA/COPY: DCP, 35" (da/from neg. nitr. orig., perf. Lumière, incomp., 13 m., 16 fps).

Restauro digitale a partire dal negativo nitrato originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

La partenza di queste batterie leggere è probabilmente situata a Frauenfeld (Turgovia). Le prime due vedute di questo gruppo sono incluse nel catalogo Lumière, mentre le successive erano destinate alla sola diffusione in Svizzera. / *The departure of these horse-drawn light batteries probably took place in Frauenfeld (Thurgau). The first two vues in this section appear in the Lumière Catalogue; the subsequent ones were only for Swiss domestic release.*

[EXERCICES DE TIR] (CH, 1897? 1898?) [frammento/fragment] PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 1897? 1898? COPIA/COPY: DCP, 14" (da/from neg. nitr. orig., perf. Lumière, incomp., 5 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Gli artiglieri in azione sono quelli dell'esercito svizzero; li vediamo in tenuta da combattimento. Secondo Boleslaw Matuszewski (1898), filmare l'esercito nazionale contribuiva all'educazione del cittadino. Lavanchy-Clarke non esitava a mostrare questo spettacolo al suo pubblico. *The gunners in action are members of the Swiss Army, shown in battle dress. Boleslaw Matuszewski stated in 1898 that filming a nation's army contributed to civic education. Lavanchy-Clarke did not hesitate to show this to his public.*

[SAUT DE HAIES PAR DES MILITAIRES À L'HIPPODROME DE SCHÜTZENMATTE À BÂLE] (CH 1897)

PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 23.05.1897. COPIA/COPY: DCP, 45" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, 17 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Il concetto di cinema come mezzo di documentazione fu subito mutuato dalla fotografia. Inaugurato nel 1876, l'ippodromo sulla Schützenmatte basilese sarebbe stato utilizzato per solo un anno dopo queste riprese. La presente veduta e quella successiva assunsero dunque assai presto un valore storico. / *Cinema as archival documentation was a notion promptly adopted from photography. Inaugurated in 1876, the racecourse set up on the Schützenmatte in Basel was only used for one more year after the shooting of this vue and the following one, which soon made these films function as both image and historical record.*

[SAUT DE HAIES ET COURSE À L'HIPPODROME DE SCHÜTZENMATTE À BÂLE] (CH 1897) PHOTOG:

[François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 23.05.1897. COPIA/COPY: DCP, 45" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, incomp., 17 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Nel 1895, la cavalleria svizzera comprendeva 3458 uomini nell'élite e 3136 nelle riserve. La dottrina militare raccomanda ancora l'attacco shock con una carica di cavalleria, una manovra questa illustrata in numerosi film del periodo. I concorsi ippici militari erano un apprezzato spettacolo collettivo. / *In 1895, the Swiss cavalry had an elite corps of 3,458 men and 3,136 reservists. Military doctrine still advocated the shock attack with a cavalry charge, a manoeuvre illustrated in numerous films of the period. Military horse shows were a popular collective event.*

Celebrazioni / Celebrations

[CORTÈGE DU CARNAVAL DE BÂLE, III] (CH 1898) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 02.03.1898.

COPIA/COPY: DCP, 58" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, 17 m., 14 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Questa ripresa presenta tre interruzioni senza cambiamento dell'asse. / *This vue presents three camera stops without a change of angle.*





Dall'alto in senso orario/Clockwise from top left:

[Cyclistes dans le jardin de la villa Lavanchy-Clarke], [ca 1902]; [Lausanne] Défilé du 8ème bataillon, Lumière 316, 1896; Suisse [Aarau] Exercices de tir par l'artillerie, Lumière 631, 1897; [Exercices de tir],[1897 ou 1898]; [Cortège du carnaval de Bâle, III], 1898; [Cortège du carnaval de Bâle, V], 1898; [Défilé dans la ville de Morat], [1898]; [Cortège du Centenaire, place de la Riponne], 1898; [Premier cortège pour l'inauguration du Musée national suisse], 1898. (Institut Lumière, Lyon)

Pagina a fianco, dall'alto in senso orario/Opposite page, clockwise from top left:

[Genève (Exposition)] Toboggan aquatique, 1896; [Genève (Exposition)] Cortège arabe, Lumière 310, 1896; [Genève (Exposition)] Fête au village, Lumière 312, 1896; [Genève (Exposition)] Cascade, Lumière 309, 1896; [Genève (Exposition)] Rentrée à l'étable, Lumière 313, 1896; [Genève (Exposition)] Danse égyptienne, Lumière 311, 1896; [Genève Laveuses, I], Lumière 60, 1896; [Ronde familiale dans le jardin de la villa de François-Henri Lavanchy-Clarke à Genève], 1897; [Danse dans un jardin, Cannes], 1904; [Autre danse dans un jardin, Cannes], 1904; [Jeux à la campagne], 1897; [Promenade au mont de Baulmes], 1898. (Institut Lumière, Lyon)



Dall'alto in senso orario / *Clockwise from top left:*

[Schaffhouse] Chutes du Rhin vues de loin, Lumière 318, 1896; [Interlaken]. Procession, Lumière 315, 1896; [La Fosse aux ours de Berne], [1897 ou 1898]; [Panorama pris d'un train assurant la ligne Glion - Rochers-de-Naye] [ca. 1898]; [Montreux] Panorama pris du funiculaire Territet - Glion]; [Bâle] Pont sur le Rhin, Lumière 308, 1896; [Lausanne] Scieurs de bois, 1896; [Marché à Berne], [1897 ou 1898]; [Genève] Place Bel Air, Lumière 314, 1896. (Institut Lumière, Lyon)

[CORTÈGE DU CARNAVAL DE BÂLE, V] (CH 1898) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 02.03.1898.

COPIA/COPY: DCP, 1" (da/from neg. nitr. orig., perf. Lumière, 17 m., 14 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

[CORTÈGE DU CARNAVAL DE BÂLE, IV] (CH 1898) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 02.03.1898.

COPIA/COPY: DCP, 1'53" (da/from pos. nitr. orig., perf. Lumière, 29 m., 14 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate print.*

L'inusuale lunghezza del film si spiega col fatto che esso è costituito da due vedute successive (di 15 e poi 14 metri) con un cambiamento dell'asse minimo. / *This film is unusually long because the vue consists of two successive shots (15 and 14 metres) with a very slight difference in angle.*

[CORTÈGE DU CARNAVAL DE BÂLE, I] (CH 1898) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 02.03.1898.

COPIA/COPY: DCP, 1'03" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, 17 m., 14 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Queste quattro vedute, che con delle altre formano una serie, sono le prime mai realizzate a Basilea nel corso di un evento altamente cinematografabile come molti carnevali europei contemporanei. Il ponte Mittlere Brücke su cui passa il corteo con le sue lanterne è quello di *Pont sur le Rhin*, Cat. Lumière n. 308 (nel presente programma, il primo dei titoli del gruppo sulle città).

These four vues, which form a series with others, are the first films made in Basel of a highly cinematic event, as was already the case with many contemporary European carnivals. The Mittlere Brücke [Middle Bridge] where the procession and its lanterns pass is the bridge seen in Pont sur le Rhin, Lumière Cat. no. 308, the first film in the "Cities" section of this programme (see below).

[DÉFILÉ DANS LA VILLE DE MORAT] (CH, [1898]) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 22.06.

[1898]. COPIA/COPY: DCP, 1'15" (da/from pos. nitr. orig., perf. Lumière, 17 m., 14 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate print.*

Questa ripresa presenta cinque interruzioni senza cambiamento dell'asse. / *This vue presents five camera stops without a change of angle.*

Come ogni anno, questa sfilata commemora l'anniversario della battaglia di Morat, che vide nel 1476 la vittoria dei Confederati svizzeri sul duca di Borgogna. Sulla sinistra, mentre assiste all'evento, la famiglia di Emile Lavanchy. / *This annual pageant commemorates the anniversary of the Battle of Morat, the victory in 1476 of the Swiss Confederates over the Duke of Burgundy. The family of Emile Lavanchy watches the event from the left.*

[CORTÈGE DU CENTENAIRE, PLACE DE LA RIPONNE] (CH 1898) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke].

RIPRESE/FILMED: 24.01.1898. COPIA/COPY: DCP, 54" (da/from pos. nitr. orig., perf. Lumière, incomp., 10 m., 14 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate print.*

Partenza del corteo in questa che è una delle due vedute conservate di questa celebrazione patriottica che segna il centenario dell'indipendenza del cantone di Vaud. / *The departure of the procession. This is one of two surviving vues of the patriotic celebration in Lausanne marking the centenary of the independence of the Canton of Vaud.*

[PREMIER CORTÈGE POUR L'INAUGURATION DU MUSÉE NATIONAL SUISSE] (CH 1898) PHOTOG: [François-

Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 25.06.1898. COPIA/COPY: DCP, 48" (da/from neg. nitr. orig., perf. Lumière, incomp., 15 m., 16 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Questa ripresa presenta un'interruzione senza cambiamento dell'asse. / *This vue presents one camera stop without a change of angle.*

Corteo storico che celebra il primo museo elvetico della Confederazione ripreso per il pubblico svizzero da Lavanchy-Clarke che aveva il senso di certi valori. Due sono le sfilate e due le vedute conservate di una serie probabilmente più ampia.

Shooting the historic pageant celebrating the Confederation's first museum, filmed for the Swiss public, Lavanchy-Clarke had a feeling for patriotic values. Two processions provided the material for these two surviving vues, from a presumed much larger series.

[DEUXIÈME CORTÈGE POUR L'INAUGURATION DU MUSÉE NATIONAL SUISSE] (CH 1898)

PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 25.06.1898. COPIA/COPY: DCP, 52" (da/from pos. nitr. orig., perf. Lumière, 17 m., 16 fps). Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate print.*

[CORTÈGE D'ENFANTS À AARAU] (CH 1897) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 09.07.1897.

COPIA/COPY: DCP, 55" (da/from pos. nitr. orig., perf. Lumière, incomp., 11 m., 14 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate print.*

Il corteo è quello del Maienzug, una festa che segna solennemente la fine dell'anno scolastico ad Arnau. Con la scelta toccante dei più piccoli. / *This children's procession is part of the Maienzug, a festival solemnly marking the end of the school year in Aarau, with a touching focus on the youngest of all.*

Turismo / Tourism

CHUTES DU RHIN VUES DE LOIN (CH 1896) Lumière Cat. no. 318. PHOTOG: Constant Girel. RIPRESE/FILMED: 29.09.1896.

COPIA/COPY: DCP, 42" (da/from orig. nitr. neg. + 3 pos. perf. Lumière, + 1 pos. perf. Edison, incomp., 15 m., 16 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire da una copia nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from one of the original nitrate prints.*

Con il suo campo lungo, questa veduta rientra perfettamente nella tradizione iconografica delle cascate del Reno, che si sviluppa a partire dal XVIII secolo secondo un punto di vista derivante dalla configurazione del posto. Dalla barca, Lavanchy-Clarke ci rivolge un saluto a malapena visibile. / *The use of a long shot is precisely in line with the traditional imagery of the Rhine Falls at Schaffhausen, which evolved starting in the 18th century, and the perspective of which was defined by the topography of the falls. Lavanchy-Clarke can just be seen waving from the boat.*

CHUTES DU RHIN VUES DE PRÈS (CH 1896) Lumière Cat. no. 317. PHOTOG: Constant Girel. RIPRESE/FILMED: 29.09.1896.

COPIA/COPY: DCP, 48" (da/from orig. nitr. neg. + 2 pos. perf. Lumière, + 1 pos. perf. Edison, incomp., 15 m., 16 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dal negativo originale. / *Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate negative.*

Flutti schiumanti mostrati in primo piano dalla "fotografia animata" ovvero quando il Cinématographe manifesta il proprio superlativo potere catturando il flusso dell'acqua e stringendo sorprendentemente l'inquadratura. Un esame attento della parte superiore dell'immagine ci fa pensare che Lavanchy-Clarke sia qui. / *The bubbling, surging currents of the Rhine Falls at Schaffhausen are captured in close-up by "living pictures", with the Cinématographe manifesting its characteristically superlative power with its recording of movement and astonishing tight framing. A careful study of the top of the frame suggests that Lavanchy-Clarke was present here too.*

PROCESSION (CH 1896) Lumière Cat. no. 315. PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 06.07.1896.

COPIA/COPY: DCP, 43" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos. perf. Lumière, incomp., 16 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dalla copia nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate print.*

Il corteo che sfila è costituito da cori bernesi riunitisi per un festival cantonale del canto. Interlaken era una delle principali mete del turismo di fine Ottocento e la Höhematte, dove ha luogo la parata, figurava in tutte le guide. / *The parade procession is formed by Bernese choirs gathered for a Cantonal song festival. Interlaken was one of the key sites for international tourism at the end of the 19th century, and the Höhematte, where the procession route is located, appeared in every guidebook.*

[LA FOSSE AUX OURS DE BERNE] (CH, 1897? 1898?) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED:

25.05.1897? 11.08.1898?. COPIA/COPY: DCP, 40" (da/from orig. nitr. neg. [al quale mancano, rispetto alla copia, 12 fotogrammi / missing 12 frames at the end, compared with the print] + 1 pos., perf. Lumière, incomp., 15 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate print.*

L'orso è l'emblema di Berna. La fossa che accoglieva alcuni esemplari era il motivo più comunemente usato per rappresentare la città e il luogo in cui convergevano residenti e turisti.

The bear is the emblem of Bern, and the pit that used to house several of the animals was the most common motif in representations of the city, as well as a central tourist attraction.

ZERMATT: PANORAMA DANS LES ALPES (CH, [1897]) Lumière Cat. no. 630. PHOTOG: ?. RIPRESE/FILMED: [1897]. COPIA/COPY: DCP, 44" (da/from orig. nitr. neg. + 1 interneg. perf. Lumière; + 4 pos. perf. Lumière; + 1 pos. perf. Edison; incomp., 15 m., 16 fps). Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dal controtipo nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate internegative.*

La location sembra essere stata scelta con cura per produrre un effetto di velamento e svelamento dello spazio in questo tratto della recente linea ferroviaria Visp - Zermatt. / *The location seems to have been carefully chosen to produce the effect of the veiling and unveiling of space on this section of the recently constructed Visp-Zermatt rail line.*

[PANORAMA PRIS D'UN TRAIN ASSURANT LA LIGNE GLION - ROCHERS-DE-NAYE] (CH, c.1898)

PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: c.1898. COPIA/COPY: DCP, 58" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, 17 m., 16 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dalla copia nitrato. / *Digital restoration done from the original nitrate print.*

La regione di Montreux era allora una delle più ricche della Svizzera per quanto riguarda le tante modalità di trasporto: tram elettrico, funicolari, treni. E il "panorama" era, per definizione, il genere cinematografico più spettacolare. / *Montreux was then one of the richest regions in Switzerland in terms of impressive modes of transport – electric trams, funicular railways, trains. And the "panorama", by definition, was the most spectacular cinematic genre.*

[MONTREUX: PANORAMA PRIS DU FUNICULAIRE TERRITET - GLION] (CH, c.1898) PHOTOG: [François-Henri

Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: c.1898. COPIA/COPY: DCP, 46" (da/from neg. nitr. orig., perf. Lumière, 17 m., 18 fps).

Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Approfitando di uno dei moderni mezzi panoramici che solcano il paesaggio di Montreux, la funicolare, il Cinématographe, ascendendo, fa venire le vertigini. / *Taking advantage of the funicular railway – a modern panoramic way of criss-crossing the Montreux landscape – the Cinématographe produces a vertigo of its own in this short ascent.*

Città / Cities

PONT SUR LE RHIN (CH 1896) Lumière Cat. no. 308. PHOTOG: Constant Girel. RIPRESE/FILMED: 28.09.1896. COPIA/COPY: DCP, 47" (da/from orig. nitr. neg., + 1 interneg. [incomp., mancanti 2 m. all'inizio / incomp., missing 2 m. at the beginning], + 2 pos., perf. Lumière, 17 m., 18 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dal negativo originale. / *Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate negative.*

Questa veduta dal vero è in realtà popolata di comparse ed è Lavanchy-Clarke che passa nel calesse. Ma chi mai l'avrebbe detto, vedendo quel ragazzo che pare così spontaneamente incuriosito dalla macchina da presa? / *This seemingly uncontrived veduta of the Mittlere Brücke [Middle Bridge] in Basel is in fact populated by planted extras, with Lavanchy-Clarke passing by in a horse-drawn cabriolet. But how could we ever suspect that, from the look of the boy who seems to be so spontaneously intrigued by the camera?*

SCIEURS DE BOIS (CH 1896) Lumière Cat. no. 93. PHOTOG: Constant Girel. RIPRESE/FILMED: 01.10.1896. COPIA/COPY: DCP, 43" (da/from orig. nitr. neg. + 3 pos., perf. Lumière, incomp., 15 m., 16 fps).

Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire da una copia nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from one of the original nitrate prints.*

Questa scena di genere con degli uomini che tagliano la legna è ulteriormente movimentata da Lavanchy-Clarke e un collega che avanzano verso di noi. Gli uffici svizzeri della Sunlight Soap si trovavano a pochi passi di distanza. / *This genre scene of men sawing wood is further enlivened by Lavanchy-Clarke and a colleague walking towards us. The Swiss offices of Sunlight Soap were only a short distance away.*

[MARCHÉ À BERNE] (CH, 1897? 1898?) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 1897? 1898? COPIA/COPY: DCP, 48" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, incomp. [inizio mancante / missing the beginning], 15 m., 16 fps). Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate print.*

Movimentata veduta urbana filmata all'angolo della Schaufplatzgasse a Berna. Il titolo attribuito, "Mercato a Berna", fa pensare a qualcosa che non compare; per contro si vedono le bancarelle del Grand Bazar di Berna. / *A city view, rich in movement, shot at the corner of the Schaufplatzgasse in Bern. The film's attributed title would imply a scene that was not included; the stalls of Bern's Grand Bazar are visible instead.*

[CIRCULATION SUR LA BÖRSENPLATZ À SAINT-GALL] (CH 1898) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: [27.04.]1898. COPIA/COPY: DCP, 58" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, 17 m., 16 fps). Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.*

Le riprese come momento di spettacolo: è così che definiremmo oggi questa scena girata a San Gallo, con la profondità accentuata dalla fontana parzialmente inquadrata in primo piano e i passanti che si fermano a guardare nella nostra direzione. *Film as spectacle: that is how we would define this scene in St. Gallen today, with depth accentuated by the fountain partly framed in the foreground, and passers-by pausing to look towards us. Busy playing around the then-new fountain (inaugurated on 27 October 1896), the children pay no attention.*

[ANIMATION SUR LA MARKTPLATZ À SAINT-GALL] (CH 1898) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: [27.04.]1898. COPIA/COPY: DCP, 1'25" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, 20 m., 16 fps). Restauro digitale effettuato a partire dal negativo originale. / *Digital restoration done from the original nitrate negative.* Questa ripresa presenta tre interruzioni senza cambiamento dell'asse. / *This vue presents three camera stops without a change of angle.*

Al centro di questa veduta, il simbolo stesso della Città: una colonna pubblicitaria. V'è affisso sopra un grande manifesto dei biscotti Suprême Pernot e vi è stato anche discretamente aggiunto un volantino del sapone Sunlight, che viene mosso dal vento. Per i passanti lo spettacolo sembra essere, fuori campo, la macchina da presa con l'operatore che gira la manovella. Se non guardassero l'obiettivo, sospetteremmo che si tratta di una messinscena? / *This vue is centred on the very emblem of the modern city of Saint Gallen: an advertising kiosk with a prominent announcement for Suprême Pernot biscuits, accompanied by a small, discreetly added sign for Sunlight Soap, moving in the wind. For passers-by, the spectacle – offscreen – appears to be a camera being cranked by a cameraman. If they were not watching the lens, would we suspect that the scene was staged?*

[PONT DU MONT-BLANC, GENÈVE] (CH 1896) PHOTOG: [François-Henri Lavanchy-Clarke]. RIPRESE/FILMED: 01.1896? 02.1896? COPIA/COPY: DCP, 40" (da/from pos. nitr. orig., perf. Lumière, incomp., 15 m., 18 fps). Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dalla copia nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate print.*

La composizione diagonale di questa veduta di Ginevra ne accentua il dinamismo. La pubblicità in cima all'omnibus a cavalli è ben leggibile: "Sunlight Savon". E in base agli sguardi, l'interazione con il cameraman va dalla curiosità a, forse, il riconoscimento. *The diagonal composition of this Geneva city view enhances its dynamism. The advertisement crowning the horse-drawn omnibus is clearly legible: "Sunlight Savon" [Sunlight Soap]. And depending on the various gazes, interaction with the cameraman ranges from curiosity to, perhaps, recognition.*

PLACE BEL AIR (CH 1896) Lumière Cat. no. 314. PHOTOG: [Alexandre Promio]. RIPRESE/FILMED: [07?/ 09?/ 10?]. 05.1896. COPIA/COPY: DCP, 41" (da/from orig. nitr. neg. + 1 pos., perf. Lumière, incomp., 14 m., 16 fps). Restauro fotochimico effettuato negli anni '90 a partire dalla copia nitrato. / *Chemical restoration done in the 1990s, from the original nitrate print.*

La veduta urbana perfetta: una scena piena di ordinari micro-eventi coronata dal passaggio in calesse di Lavanchy-Clarke che dal fondo avanza verso di noi e ci saluta. / *The perfect urban veduta: a scene full of multiple mini-events, rounded off by Lavanchy-Clarke in his cabriolet approaching from the distance and greeting us.*

Segundo de Chomón in Barcelona (Ibérico Films)

“Chomón era un uomo irrequieto, che non stava mai con le mani in mano; poteva scomparire e ricomparire quando meno te lo aspettavi, ma non perdeva tempo perché quando tornava aveva sempre qualcosa di nuovo da raccontarti, che poteva essere applicato nell'immediato futuro.”

Così il regista e produttore Albert Marro descriveva il carattere un po' sfuggente e iperattivo di Segundo de Chomón, con cui aveva condiviso amicizia e progetti nella Barcellona dei primi del XX secolo.

Chomón (Teruel, 1871 - Parigi, 1929) si trasferì da bambino, con la famiglia, nella capitale catalana dove iniziò a lavorare nel cinema, entrando nella Pathé Frères nel 1902. In pochi anni si distinse come tecnico degli effetti speciali e dell'animazione per la grande casa di produzione francese, ma sarebbe stato il suo lavoro all'Itala Film di Torino nel 1912 e nel colossale *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone a fargli guadagnare un posto nella storia del cinema delle origini come tecnico cinematografico.

Dopo la morte, cadde nell'oblio fino alla fine degli anni Quaranta, quando si interessarono a lui storici come Carlos Fernández Cuenca, anche se solo nel 1971, centenario della sua nascita, uscirono le prime monografie. Negli ultimi decenni è stato rivendicato da specialisti come J.G. Tharrats, J.M. Minguet o J.C. Seguin; più di recente l'incontro internazionale organizzato nel 2017 dalla Fondation Jérôme Seydoux Pathé, e poi confluito nel testo *Les mil et un visages de Chomón*, ha messo in luce vari aspetti della sua personalità ed evidenziato anche certe lacune. Nel 2021 la Filmoteca de Catalunya ha organizzato il Laboratorio Chomón, incentrato sulla sua attività a Barcellona, in particolare negli anni dal 1910 al 1912. La ricerca in archivi e collezioni personali e la consultazione della documentazione conservata presso la FJSP, congiuntamente al lavoro di rete delle cinetecche FIAF per localizzare i film, ha permesso di conoscere un periodo intenso del cineasta di cui, stranamente, non è rimasta quasi traccia.

Nella primavera del 1910 Chomón tornò a Barcellona con le conoscenze acquisite presso la Pathé Frères, per la quale aveva lavorato dal 1906 in più di ottanta film. La Barcellona cinematografica che si trovò di fronte ruotava attorno alla vendita e al noleggio di film, un'attività molto redditizia in una città che aveva accolto con entusiasmo il cinema. Lo stesso Chomón aveva avuto un ruolo importante nelle origini di quest'industria, fondando un laboratorio per la colorazione delle pellicole e associandosi a case di produzione come la Hispano Films o la filiale della Pathé di Lluís Macaya. Nel 1906 la filiale fu rilevata dal francese Louis Garnier e si trasferì in Passeig de Gràcia, la grande via di Barcellona dove si potevano ammirare i maestosi edifici della borghesia industriale catalana. L'impresa si installò al piano terra di Casa Batlló, già completamente ristrutturata da Antoni Gaudí, la vetrina ideale per un'attività economica di grande modernità com'era in quel

“Chomón was a restless man, here, then there; he would appear and disappear when you least expected, but he never wasted time, because when he came back he always had something new to tell you that could be applied in the immediate future.”

That was how director and producer Albert Marro described the somewhat elusive and hyperactive Segundo de Chomón, with whom he shared a friendship and projects in Barcelona in the early 20th century.

*Segundo de Chomón (Teruel 1871-Paris 1929) moved to Barcelona as a child with his family, and it was there that he started out in film, joining Pathé Frères in 1902. Within a few years he had made a name for himself at the French production company as a specialist in special effects and animation, but it was his work at Turin's Itala Film in 1912 and on the epic *Cabiria* (1914) by Giovanni Pastrone that would earn him renown in early cinema as a film technician.*

*Following his death Chomón was largely forgotten until the late 1940s, when historians such as Carlos Fernández Cuenca took an interest in him, although it wasn't until 1971, the centenary of his birth, that the first monographs were published. In the last few decades he has been acclaimed by specialists such as Juan Gabriel Tharrats, Joan M. Minguet Batllori, and Jean-Claude Seguin, and more recently at the 2017 international conference organized and published by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (FSJP), *Les mille et un visages de Segundo de Chomón*, which cleared up many aspects and pointed out gaps in the story of Chomón's life. In 2021, as part of the celebrations to mark the 150th anniversary of his birth, the Filmoteca de Catalunya put together another international conference, “Laboratori Chomón”, turning the spotlight on his time in Barcelona, particularly from 1910 to 1912. Research in archives and personal collections, and the consulting of documents in the FJSP, combined with networking by FIAF film archives to locate films, revealed that this was an intensely creative period for the filmmaker, of which, incredibly, barely a trace remains.*

In the spring of 1910, Chomón returned to Barcelona with all the knowledge acquired at Pathé Frères, where he had worked from 1906 on over 80 films as a special-effects wizard and director. He encountered a Barcelona centred on the sale and rental of films, a very lucrative business given the enthusiasm with which the city welcomed cinema. He himself played a significant part in the origins of the industry, setting up a film colouring workshop associated with production companies like Hispano Films and Lluís Macaya's branch of Pathé. This branch came under the direction of Frenchman Louis Garnier in 1906, and moved to the Passeig de Gràcia, Barcelona's grand avenue, lined with impressive buildings belonging to Catalonia's industrial middle class. There the company occupied the ground floor of the still-amazing Casa Batlló, entirely refurbished by the innovative modernist architect Antoni Gaudí, an



Casa Batlló (Antoni Gaudí), Passeig de Gràcia, Barcelona. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

momento il cinema. Nel contesto barcellonense divenne un'azienda di riferimento, dotata persino di un proprio laboratorio.

Il 1° giugno 1910 Chomón e Garnier firmarono un contratto in cui il cineasta si impegnava a girare e montare film "essenzialmente spagnoli, interpretati secondo i costumi del paese e da attori spagnoli" per la distribuzione internazionale, specificando che ne sarebbero stati realizzati due negativi e che Chomón avrebbe ricevuto 11 franchi per ogni metro accettato. Si trattò di un accordo di breve durata: fu risolto il 12 maggio dell'anno successivo senza alcun riferimento ai titoli o ai materiali consegnati. Il fatto che si sia conservata una copia di uno dei quaderni di Chomón, che include un primo blocco con 37 trame "spagnole", aveva fatto supporre che si trattasse di titoli girati nell'ambito di questo contratto, ma oggi, dopo infruttuose ricerche sulla stampa spagnola e nei cataloghi Pathé, si tende a pensare che siano rimasti in fase di progetto. Non conosciamo il motivo della rescissione del contratto, ma nuovi documenti mostrano che il cineasta, quasi in contemporanea alla chiusura di quel progetto, ne avviò un altro. Il 1° maggio 1911 Segundo de Chomón e Francisco Fuster Garí, fratello di un

ideal showcase for the most modern of businesses, cinema. It was a benchmark company in the city at the time, and even had its own laboratory.

Chomón and Garnier signed a contract on 1 June 1910, under which the filmmaker undertook "to shoot and edit for international release films that were essentially Spanish, acted in accordance with the country's customs by Spanish actors"; it specified that two negatives would be made, and that Chomón would be paid 11 francs for every metre accepted. It turned out to be a short-lived agreement, rescinded on 12 May the following year with no reference to the titles or material delivered. The fact that a copy of Chomón's notebook, containing an initial block of 37 "Spanish" plots, has been preserved led to the belief that they were films shot under that contract, but following a fruitless search of the Spanish press and Pathé catalogues, these titles are now presumed to have remained in the project phase.

We don't know why the contract was cancelled, but new documents show that almost simultaneously Chomón would shut down one project to start another. On 1 May 1911, Segundo de Chomón



El biombo de Cagliostro, 1912. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)



Superstición Andaluza, 1912. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

imprenditore e distributore di cinema e teatro, costituirono la Società Chomón-Fuster per “la stampa e la produzione di pellicole cinematografiche”. Fuster apportò il capitale mentre Chomón mise a disposizione “macchinari, oggetti e materiale cinematografico”, e contribuì a “sviluppare le sue conoscenze tecniche e pratiche”. Nell'estate del 1911 i soci costruirono una galleria per le riprese, utilizzata anche come laboratorio di colorazione dei film. È forse in questo periodo che nacque l'accordo tra i due soci e la Pathé per il lancio della Ibérico Films, un marchio pubblicato e distribuito dalla società francese.

Grazie alle fonti giunte fino a noi, è possibile stabilire una prima filmografia della Ibérico riferita al periodo compreso tra l'autunno del 1911 e il maggio del 1912, quando era già all'Itala di Torino. I primi film a essere distribuiti furono “paesaggi naturali” come *Entre arrozales* (film non trovato), *La histórica Toledo* e *Pintorescas cascadas de Alhama de Aragón*.

La società produsse 12 film di fiction con effetti speciali come l'inquietante *El gusano solitario*, di cui è sopravvissuta un'unica copia presso l'Eye Filmmuseum e che è il solo titolo in cui è riconoscibile la città di Barcellona; o *La maison des revenants* recentemente restaurato a partire da un negativo originale incompleto della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, o i film a trucchi come *L'iris fantastique*, *Metamorfosis* e *El biombo de Cagliostro* (Il paravento di Cagliostro).

Tutti compaiono nel taccuino di Chomón, dove il cineasta annotò le date di invio dei negativi a Parigi, le istruzioni per il montaggio, gli effetti utilizzati, l'uso delle due macchine da presa... Ma sono i

and Francisco Fuster Garí, the brother of an impresario and film distributor, established the Societat Chomón-Fuster, a company for “the printing or production of motion picture films [cintas cinematográficas]”. Fuster provided the capital, and Chomón the “machinery, objects, and film material, and will provide and develop his technical and practical knowledge”. The partners set up a studio to shoot films in the summer of 1911, which would also be used as a film-colouring workshop. It must have been around this time that the agreement between the partners and Pathé began to take shape to launch Ibérico Films, the Spanish brand published and distributed by the French company.

Thanks to preserved sources, an initial filmography for Chomón's Ibérico work can be established between autumn 1911 and May 1912, by which time he was at Itala Film in Turin. The first Ibérico films to be released were “natural landscapes”, such as *Entre arrozales* (currently untraced), *La histórica Toledo*, and *Pintorescas cascadas de Alhama de Aragón*.

The firm produced 12 fiction films with special effects, such as the gruesome *El gusano solitario*, a unique copy of which is in the Eye Filmmuseum – the only film in which the city of Barcelona is recognisable – and *La Maison des revenants*, recently restored from an original incomplete negative at the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, and trick films such as *L'iris fantastique*, *Metamorfosis*, and *El Biombo de Cagliostro* (Cagliostro's Folding Screen).

These all appear in Chomón's notebook, in which he wrote down the dates the negatives were sent to Paris, instructions for editing, which effects he used, how he used two cameras... But it's the films



Física Diabolica, 1912. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)



Física Diabolica, 1912. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

film che sono stati conservati (sei dei dodici titoli a soggetto e con effetti speciali indicati nel quaderno) a mostrarci lo studio, il set, la troupe, capitanata da Christian (cognome ignoto), France Mathieu e sua sorella Julienne (moglie di Chomón), e Joan Balaguer, famoso attore catalano legato alla Hispano Films.

Molti dei film della Ibérico furono inseriti nel catalogo Pathé KOK e sono arrivati a noi in copie b/n da 28 mm, come *Excursion en Kabylie* (Algeria) e *Una excursión a la isla de Mallorca*, gli unici due film girati fuori dalla penisola iberica, o *Gerona la Venecia española*; ma i 35 mm originali erano usciti in versione colorata tramite il sistema Cinémacoloris. Per molto tempo si è ipotizzato che questo sistema fosse un'invenzione di Chomón, ma le informazioni ora disponibili fanno pensare che si trattasse di un altro nome commerciale del sistema PathécOLOR. Sono colorate in questo modo *Barcelona*, *Alhama de Aragón*, *La històrica Toledo*, *Las dos principales ciudades de Portugal*, *El biombo de Cagliostro* e il magnifico *Superstición andaluza*, traboccante di effetti speciali brillantemente inseriti nella narrazione.

La presenza di Chomón a Barcellona legata ai film della Ibérico è documentata fino all'aprile 1912, poco prima della sua partenza per Torino. La società continuò a produrre film per la distribuzione locale almeno fino al 1916 come *Boda en Premià de Dalt servida por autos Ford*, realizzato su commissione e incluso nel programma delle Giornate, unitamente ad altre opere inserite nel catalogo Pathé.

Di altri marchi rappresentati dalla Pathé, come Nizza Film, non sappiamo se avessero un'organizzazione aziendale in linea con quello

that have been preserved – 6 of the 12 fiction and special-effects films which appear in the notebook – that show the studio, the set, and the acting company, headed by Christian [surname unknown], France Mathieu and her sister Julienne (Chomón's wife), and Joan Balaguer, a famous Catalan actor with ties to Hispano Films.

Many of the Ibérico films went into the Pathé-KOK catalogue, and were available as 28mm black & white prints. Such is the case of *Excursion en Kabylie* (Algeria) and *Una excursión a la isla de Mallorca*, the only two films shot outside the Iberian Peninsula, and *Gerona la Venecia española*, but the original 35mm versions were advertised as coloured using the Cinémacoloris system. It was thought for some time that this system was developed by Chomón himself, but current evidence suggests that it was actually PathécOLOR under a different brand name. *Barcelona*, *Pintorescas cascadas de Alhama de Aragón*, *La històrica Toledo*, *Las dos principales ciudades de Portugal*, and *El Biombo de Cagliostro*, as well as the magnificent *Superstición andaluza* (Andalusian Superstition), brimming with effects ingeniously inserted into the narrative, were all coloured using this system.

Chomón's involvement with the Ibérico films in Barcelona is documented up to April 1912, just prior to his departure for Turin. Ibérico continued to produce films for local distribution until at least 1916, including the commissioned film *Boda en Premià de Dalt servida por autos Ford*, which is being shown in this Giornate programme, along with films that ended up in the Pathé catalogue. We do not know about the business organization of other Pathé brands, like Nizza Film, or if it was the same as what appears to



Metamorfosis, 1912. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)



El gusano solitario, 1912: Christian. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

che sembra fosse il modo di operare della Ibérico a Barcellona. I film della Ibérico di Chomón rappresentano un'occasione per comprendere il lavoro del cineasta, di solito inserito in progetti di meno chiara attribuzione. Ci mostrano un Chomón che mantiene vivo il suo interesse per il colore e per degli effetti sempre più inseriti nella narrazione; e allo stesso tempo ci permettono di comprendere il funzionamento della produzione Pathé su piccola scala, evidenziando le capacità organizzative del cineasta, sia per la qualità che per la quantità delle sue produzioni, assolutamente eccezionali rispetto a quanto si realizzava all'epoca a Barcellona. Va notato anche che la sua conoscenza del sistema di distribuzione gli permise di mettere in atto una specie di strategia camaleontica grazie alla quale riuscì a far passare i suoi film per produzioni francesi e a inserirli così nei programmi internazionali della Pathé, la casa di produzione a cui era stato strettamente legato fino al 1912.

Il progetto di recupero dei film Ibérico è stato reso possibile dalla complice generosità dei colleghi che hanno consentito l'accesso alle opere delle proprie collezioni o le hanno preservate e digitalizzate. Ringraziamo sentitamente Béatrice de Pastre e Hermine Cognie (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée), Paolo Tosini (Vulcanus Film; Cineteca Nacional, Mexico), Arianna Turci (Cinémathèque Royale de Belgique), Giovanna Fossati, Elif Rongen-Kaynakçi (Eye Filmmuseum), Pénélope Riboud-Seydoux, Stéphanie Salmon e Manon Billaut (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé), Francesca Bozzano (Cinémathèque de Toulouse), Bryony Dixon (BFI National Archive) e Aleksandar Erdeljanović (Jugoslovenska kinoteka).

MARIONA BRUZZO, ROSA CARDONA

be the way Ibérico operated in Barcelona. But what is important for us is that Chomón's Ibérico films enable us to understand the filmmaker's work, which was normally part of projects of less obvious authorship. These films show us a Chomón whose interest in colour and effects, which feature increasingly in his work, remains intact, while helping us to understand how Pathé's small-scale production worked, highlighting the filmmaker's organizational ability in terms of both the quality and the quantity of his productions, which were quite exceptional compared to what was being made in Barcelona at the time.

Finally, thanks to his knowledge of the distribution system, Chomón was able to establish what might appear to be a chameleon-like camouflage strategy, passing off his films as French productions, incorporating them fully into the worldwide distribution programmes of Pathé, the production company with which he worked up until 1912. The Ibérico films recovery project was made possible by the wise and generous efforts of colleagues who provided access or undertook the preservation and digitization of films. Our most sincere thanks to Béatrice de Pastre and Hermine Cognie (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée); Paolo Tosini (Vulcanus Film; Cineteca Nacional, Mexico); Arianna Turci (Cinémathèque Royale de Belgique), Giovanna Fossati, Elif Rongen-Kaynakçi (Eye Filmmuseum); Pénélope Riboud-Seydoux, Stéphanie Salmon, and Manon Billaut (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Francesca Bozzano (Cinémathèque de Toulouse); Bryony Dixon (BFI National Archive); and Aleksandar Erdeljanović (Jugoslovenska kinoteka).

MARIONA BRUZZO, ROSA CARDONA

LAS PINTORESCAS CASCADAS DE ALHAMA DE ARAGÓN / CHUTES D'EAU A MONASTERIO DE PIEDRA (The Waterfalls of Monasterio de Piedra) (ES 1911 / FR 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 4664. USCITA/REL: 15.12.1911 (Kursaal, Barcelona), 01.02.1912 (FR). COPIA/COPY: DCP, 2'45", col. (da/from 35mm pos. nitr., 50 m., 18 fps, pochoir/stencil-colour); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy. Restauro/Restored 2021, CNC.

LA HISTÓRICA TOLEDO / L'ANTIQUE TOLÈDE (ES 1911 / FR 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 4670. USCITA/REL: 01.11.1911 (Palacio de la Ilusión, Barcelona), 01.03.1912 (Omnia Pathé, Paris). COPIA/COPY: DCP, 8'30", col. (da/from 35mm pos. nitr., 173 m., 16 fps, pochoir/stencil-colour); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Vulcanus Film, Messina.

Restauro eseguito nel 2021 da Vulcanus Film a partire da un positivo nitrato (*Viaje a Toledo/La Antigua Toledo*) della Cineteca Nacional de Mexico. / Restored 2021 by Vulcanus Film from a 35mm nitrate print (*Viaje a Toledo/La Antigua Toledo*) from the Cineteca Nacional, Mexico City.

EXCURSIÓN A KABILYE / EXCURSION EN KABYLIE (ES 1911 / FR 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 4839. USCITA/REL: 15.02.1912, Barcelona), 05.04.1912 (Omnia Pathé, Paris). COPIA/COPY: DCP, 2' (da/from 28mm pos. acetate, 40 m., 16 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro eseguito nel 2022 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da un positivo acetato dalla Cinémathèque Royale de Belgique. / Restored 2022 by the Filmoteca de Catalunya from an original 28mm acetate print from the Cinémathèque Royale de Belgique, Brussels.

FISICA DIABOLICA / PHYSIQUE DIABOLIQUE (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 4858. USCITA/REL: 01.04.1912 (Palacio de la Ilusión, Barcelona), 01.05.1912 (FR). CAST: Christian. COPIA/COPY: DCP, 4', col. (da/from 35mm pos., 73 m., 16 fps, imbibito/tinted); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Scansione 2K effettuata nel 2011 dal restauro fotochimico eseguito nel 1988. / Scanned in 2K in 2011 from a photochemical restoration print made in 1988.

LA CASA DE LOS DUENDES / LA MAISON DES REVENANTS (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 4862. USCITA/REL: 11.03.1912 (Cine Excelsior, Barcelona), 01.06.1912 (FR). CAST: Christian. COPIA/COPY: DCP, 6' (incomp., da/from 35mm neg., 130 m., 16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Restauro 4K effettuato da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (FJSP) e Filmoteca de Catalunya nel 2022 a partire dal negativo Pathé de FJSP presso L'Image Retrouvée (Paris) e 2CR-Filmoteca de Catalunya. / Restored in 4K in 2022 from a Pathé negative from the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, at L'Image Retrouvée laboratory (Paris) and the Filmoteca de Catalunya's 2CR conservation centre.

EL IRIS FANTÁSTICO / L'IRIS FANTASTIQUE (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 5038. USCITA/REL: 31.03.1912 (Cine Kursaal, Barcelona), 23.07.1912 (FR). CAST: France Mathieu. COPIA/COPY: DCP, 4' (da/from 35mm, 85 m., 16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya (Colleció Chomón). Copia digitalizzata da un elemento di conservazione della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (FJSP). / Digitized from a conservation element from the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

EL BIOMBO DE CAGLIOSTRO / LE PARAVENT DE CAGLIOSTRO (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 5163. USCITA/REL: 12.03.1912 (Cine Kursaal, Barcelona), 26.07.1912 (FR). CAST: France Mathieu, Julianne Mathieu. COPIA/COPY: DCP, 6', col. (da/from 35mm pos. nitr., 130 m., 16 fps, imbibito/tinted); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro eseguito nel 2022 dalla Filmoteca de Catalunya da un positivo nitrato dalla collezione della Cinémathèque de Toulouse. / Restored 2022 by the Filmoteca de Catalunya from a nitrate print from the collection of the Cinémathèque de Toulouse.



Sopra/Top row: *Las pintorescas cascadas de alhama de Aragón*, 1911. (CNC, Paris)

Al centro/Middle row: *Barcelona*, 1912. (Jugoslovenska kinoteka, Beograd); *La casa de los Duendes*, 1912. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris); *Superstición Andaluza*, 1912. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

Sotto/Bottom row: *Superstición Andaluza*, 1912. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona); *Física Diabolica*, 1912. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

SUPERSTICIÓN ANDALUZA (SOÑAR DESPIERTO) / SUPERSTITION ANDALOUSE (Andalusian Superstition)

(ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 5181. USCITA/REL: 24.06.1912 (Cine Soriano, Barcelona), 16.08.1912 (FR). CAST: Christian, Joan Balaguer. COPIA/COPY: DCP, 10', col. (da/from 35mm pos. nitr., 183 m., 16 fps, pochoir/stencil-colour, imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona. Restauro eseguito dal BFI National Archive da un positivo nitrato dalla sua collezione. / Restored by the BFI National Archive from a nitrate print in its collection.

METAMORFOSIS / MÉTAMORPHOSES (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé

Frères; Pathé Cat. no. 5221. USCITA/REL: 1912 (Cine Excelsior, Barcelona), 1912 (FR). CAST: France Mathieu. COPIA/COPY: DCP, 4'22" (da/from 35mm, pos. acetate, 77 m., 16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona (Chomón Collection). Copia digitalizzata a partire da un elemento di conservazione safety proveniente dal CNC. / Digitized from a preserved safety element from the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

EXCURSION A MALLORCA / EXCURSION À L'ÎLE DE MAJORQUE (Een Uitstapje Eiland Majorca & Spaans Eiland in de Middellandse Zee. Behoort tot de Groepp der Balearen) (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón.

PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 5271. USCITA/REL: 01.07.1912 (Palacio de la Ilusión, Barcelona), 05.04.1912 (Omnia Pathé, Paris). COPIA/COPY: DCP, 4' (da/from 28mm pos. diacetate, 114 m., 16 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale effettuato nel 2021 dalla Filmoteca di Catalunya da una copia 28mm dalla collezione del Eye Filmmuseum ad Amsterdam. / Digital restoration made in 2021 by the Filmoteca de Catalunya, from a 28mm print from the collections of Eye Filmmuseum, Amsterdam.

LAS PRINCIPALES CIUDADES DE PORTUGAL: LISBOA Y OPORTO / LES DEUX PLUS GRANDES VILLES DU PORTUGAL: LISBONNE ET OPORTO (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé

Frères; Pathé Cat. no. 5333. USCITA/REL: 01.08.1912 (Barcelona), 16.010.1912 (FR). COPIA/COPY: DCP, 2', col. (incomp., da/from 35mm pos. nitr., 40 m., 16 fps, pochoir/stencil Cinémacoloris; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam. Copia digitalizzata a partire da un materiale preservato fotochimicamente nel 2010 dal Eye Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm Digitaal, proveniente da una copia originale in 35mm, colorata con il sistema Cinémacoloris, dalla collezione del Cinema Museum di Londra. / Digitized from the analog preservation made in 2010 by Eye Filmmuseum at Haghefilm Digitaal from an original 35mm nitrate print in the Cinémacoloris stencil-colour system, from the collection of The Cinema Museum, London.

BODA EN PREMIÀ DE MAR SERVIDA POR AUTOS MARCA FORD (ES, 1912?) REGIA/DIR: Segundo de Chomón?.

PROD: Ibérico Films. COPIA/COPY: DCP, 2'32" (da/from 16mm dupe neg., 47 m., 16 fps; did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Copia digitalizzata nel 2021 dalla Filmoteca di Catalunya. / Digitized 2021 by the Filmoteca de Catalunya.

BARCELONA / BARCELONE, PRINCIPALE VILLE DE LA CATALOGNE (Barcelona. Hauptstadt von katalonien [Spanien]) (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 5368.

USCITA/REL: 31.08.1912 (Barcelona), 16.10.1912 (FR). COPIA/COPY: DCP, 3', col. (da/from 35mm pos. nitr., 68 m., 16 fps, pochoir/stencil Cinémacoloris); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Restauro 35mm effettuato dalla Jugoslovenska kinoteka da una copia nitrato 35mm proveniente dallo stesso archivio, colorata con il sistema Cinémacoloris. / Restoration by the Jugoslovenska kinoteka from a 35mm nitrate print in the Cinémacoloris stencil-colour system in its collections.

EL GUSANO SOLITARIO (Puceños tiene la solitaria) / ESCAMILLO À LE VERS SOLITAIRE (Escamillo heeft een lintworm) (ES/FR, 1912) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Ibérico Films, per/for Pathé Frères; Pathé Cat. no. 5490.

USCITA/REL: 01.10.1912 (Barcelona). CAST: Christian, Joan Balaguer. COPIA/COPY: DCP, 8' (da/from 35mm pos. nitr., 146 m., 16 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Preservazione fotochimica effettuata nel 2021 dall'Eye Filmmuseum presso l'Haghefilm Digitaal di una copia nitrato 35mm entrata a far parte delle collezioni dell'archivio nel 2019. / Analog preservation in 2021 by Eye Filmmuseum at Haghefilm Digitaal of a 35mm nitrate print that entered their collections in 2019.



RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

BOBBED HAIR (Moño o Melena) (US 1925)

REGIA/DIR: Alan Crosland. SCEN: Lewis Milestone, dal romanzo collettivo di/based on the composite novel by Robert Gordon Anderson, Louis Bromfield, Bernice Brown, George Agnew Chamberlain, Frank Craven, Rube Goldberg, Wallace Irwin, Elsie Janis, Sophie Kerr, George Barr McCutcheon, Meade Minnigerode, Gerald Mygatt, Dorothy Parker, George Palmer Putnam, Kermit Roosevelt, Ed Streeter, John V.A. Weaver, Carolyn Wells, H.C. Witwer, Alexander Woollcott (pubblicato a puntate/serialized 10.01.1925 – 21.02.1925, *Collier's Weekly*; romanzo/novel: G.P. Putnam's Sons, New York, 1925). PHOTOG: Byron Haskins, asst. Frank Kesson. ASST DIR: Gordon Hollingshead. PROP BOY: Bobbie [Robert] Webb. CAST: Marie Prevost (*Connemara Moore*) [*Mary Moore*], Kenneth Harlan (*David Lacy*), Louise Fazenda (*"Sweetie"*), John Roche (*Saltonstall "Salt" Adams*), Emily Fitzroy (*zia/Aunt Celimena Moore*) [*Emilia Fritzroi (zia/Aunt Celemina)*], Reed Howes (*Bingham "Bing" Carrington*), Otto F. Hoffman (*McTish*), Pat Hartigan (*The "Swede"*), Walter Long (*"Doc"*), Francis McDonald (*"Pooch"*), Tom Ricketts (*Mr. Brewster*), Kate Toncray (*Mrs. Parker*), Pal (*il cane/the dog*), [Dolores Costello, Helene Costello (*invitate/party guests*)]. PROD, DIST: Warner Bros. Pictures, Inc. PREMIÈRE: 23.06.1925 (Bard's Egyptian Theatre, Pasadena). USCITA/REL: 25.10.1925. COPIA/COPY: incomp., DCP, 14', col. (da/from 35mm, imbibito/tinted; orig. l.: 7,817 ft.); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Nata nell'Ontario, Marie Prevost (1896-1937) esordì nel cinema nel 1915 come Bellezza al bagno della Keystone e concluse la sua carriera negli anni Trenta con una serie di parti secondarie. Nei ruggenti anni Venti, tuttavia, per un breve periodo Marie fu una delle più moderne e maliziose dive di Hollywood. Alla Warner Bros. interpretò *The Beautiful and Damned* (1922), adattamento da Scott Fitzgerald diretto da Sidney Franklin, e divenne una delle attrici favorite di Ernst Lubitsch (comparve in tre dei suoi film: *The Marriage Circle* e *Three Women*, entrambi del 1924, e *Kiss Me Again*, del 1925).

In *Bobbed Hair*, diretto da Alan Crosland nel 1925, troviamo Kenneth Harlan, che era stato co-protagonista della Prevost in *The Beautiful and Damned*, e a questo punto era diventato suo marito. Jack Warner avrebbe voluto che la coppia si sposasse sul set del film fitzgeraldiano ma disgraziatamente, per dirla col *Los Angeles Mirror*, in quel momento lei era ancora sposata con qualcun altro. Harlan appare solo verso la fine del materiale rimastoci di questo film, dove l'attrice interpreta la

Ontario-born Marie Prevost (1896-1937) began her film career as a Keystone Bathing Beauty in 1915 and ended it with a trail of bit parts in the 1930s. However, in the Roaring Twenties Prevost briefly reigned as one of Hollywood's most modern, mischievous leading ladies. At Warner Bros., she starred in Sidney Franklin's Scott Fitzgerald adaptation, *The Beautiful and Damned*, in 1922, and became a favourite of Ernst Lubitsch, appearing in three of his films (*The Marriage Circle* and *Three Women*, both 1924, and *Kiss Me Again*, 1925).

Bobbed Hair, directed by Alan Crosland in 1925, features Kenneth Harlan, Prevost's co-star in *The Beautiful and Damned*, and by this point her husband. Jack Warner had wanted the pair to wed on the set of the F. Scott Fitzgerald film, but Prevost was, the *Los Angeles Mirror* reported, inconveniently still married to someone else. Harlan appears belatedly in the surviving footage of this film, which features Prevost as pretty,



Bobbed Hair, 1925. Emily Fitzroy, Reed Howes, Marie Prevost, John Roche, Tom Ricketts. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

graziosa e riccioluta ereditiera Connemara Moore, incapace di decidere fra due corteggiatori: il primo, un tradizionalista, vuole che ella conservi i suoi riccioli; il secondo, un modernista, la esorta a passare a una pettinatura a caschetto. Se non si sposa al più presto, Connemara perderà l'eredità; i due ammiratori attendono quindi che ella appaia a un ballo in costume (sono momentaneamente distratti da un giro sulla pista da ballo tra le braccia di Dolores e Helene Costello): se i riccioli sono spariti, l'ereditiera sposterà Bingham Carrington (Reed Howes, ex modello Arrow Collar), se sono rimasti, avrà scelto invece Saltonstall Adams (John Roche).

ringletted heiress Connemara Moore, unable to decide between two suitors. One wooer is a traditionalist who wants her to keep her curls and the other a modernist who urges her to bob her hair. If Connemara doesn't marry soon, she will lose her inheritance, so her duo of admirers await her appearance at a costume ball (they're briefly distracted by a spin across the floor in the arms of Dolores and Helene Costello): if the curls are gone, she will marry Bingham Carrington (Reed Howes, one-time Arrow Collar model), and if they remain, she has chosen Saltonstall Adams (John Roche) instead.



Bobbed Hair, 1925. Kenneth Harlan, Marie Prevost. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

Se il tutto sembra una satira della narrativa anni Venti sulle “maschiet-
te”, è perché è il prodotto di uno scherzo letterario, pubblicato a
puntate su *Collier's Weekly*. Venti autori, tra cui Dorothy Parker e
Alexander Woolcott, collaborarono, capitolo dopo capitolo, a un po-
liziesco umoristico imbevuto d'azione, pronto per un adattamento ci-
nematografico. Come scrisse Michael L. Simmons sull'*Exhibitors Trade*
Review (07.11.1925), il testo sembrava quasi crollare sotto il peso degli
innumerevoli colpi di scena, il “susseguirsi di anticlimax e un'azione
con tanti e tali accadimenti da disorientare la mente del comune
spettatore”. Sembra una descrizione fedele: i rulli malauguratamente

*If this confection sounds like a satire on 1920s flapper fiction,
that's because it's the fruit of a literary jape, serialized in
Collier's Weekly. Twenty authors, including Dorothy Parker
and Alexander Woolcott, collaborated chapter by chapter
on an action-packed caper of a novel, ripe for adaptation
into a movie, which Michael L. Simmons of Exhibitors Trade
Review (07.11.1925) described as almost collapsing under
the weight of too many plot-twists: “anti-climaxes fairly
swarming all over the story, and action so crowded with
incident and detail as to bewilder the ordinary mind”. This*



Bobbed Hair, 1925. Diapositiva in vetro/Glass slide. (Coll. Rob Byrne)

perduti contenevano “formidabili scazzottate, spericolati inseguimenti in auto e portentose zuffe acquatiche”, oltre all'apparizione di un'altra ex allieva della Keystone, la splendida Louise Fazenda (“con il suo bagaglio di trucchi slapstick”) e di un cane di nome Pal, che pare essere stato capace di rubare la scena. *Variety* (04.11.1925) riferì che a New York il film era stato preceduto da una presentazione scenica in cui “Robert”, un “artist de coiffeur”, eseguiva una pettinatura a caschetto, mentre il critico della rivista, Fred Schader, descrisse il film come “un thriller che poco si cura della plausibilità”.

Il materiale superstite, che probabilmente comprende gran parte del primo rullo e alcuni elementi successivi, ci mostra Marie Prevost come una civetta, circondata dalle immagini dei corteggiatori rivali riflesse negli specchi laterali del suo tavolo da toiletta. In una scena successiva ella srotola un luccicante turbante per svelare la sua nuova pettinatura: un taglio che sarà crudele almeno per uno dei suoi pretendenti. — PAMELA HUTCHINSON

seems accurate: among the sadly missing reels are “smashing brawls, dashing auto chases, and splashing water fights”, not to mention an appearance by another Keystone alumna, the wonderful Louise Fazenda (“with her slap-stick bag of tricks”) and a dog named Pal who appears to have contributed a scene-stealing turn. Variety (04.11.1925) reported that in New York it was preceded by a stage presentation about hair-bobbing by “Robert”, an “artist de coiffeur”, and the paper’s critic Fred Schader described the film as “a thriller without much attention paid to plausibility”.

Surviving footage, which appears to include most of the first reel and some later elements, showcases Prevost as a coquette, surrounded by visions of her rival lovers in the wing-mirrors of her vanity table. In a later scene, she uncoils a glittery turban to reveal her new hairstyle – a cut destined to be cruel to at least one of her suitors. — PAMELA HUTCHINSON

DIE GROßE LIEBE EINER KLEINEN TÄNZERIN [Il grande amore di una piccola ballerina / The Great Love of a Little Dancer] (DE 1924)

REGIA/DIR, SCEN: Alfred Zeisler, Viktor Abel. PHOTOG: Franz Meinecke. CAST: Powell-Schwiegerling Compagnie (Paul Schwiagerling). PROD: Piccolo-Film GmbH, Berlin. V.C./CENSOR DATE: 02.09.1924. COPIA/COPY: DCP, 20', col. (4K, da/ from 35mm nitr. pos., 343 m. [orig. l: 518 m.], 16 fps, imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Esmeralda, prima ballerina in un piccolo circo, è innamorata del domatore di leoni Leonidas. Ella respinge gli indesiderati approcci del perfido dottor Larifari, il mago dello spettacolo rivale, che bramoso di vendetta scaglia su di lei una maledizione: da quel momento Esmeralda farà girare la testa di ogni uomo che l'avvicini. Dal momento che *Die große Liebe einer kleinen Tänzerin* è un film di marionette, gli autori hanno potuto visualizzare letteralmente il dilemma della fanciulla. In breve tempo, molti di coloro che le sono vicini cadono vittima dell'incantesimo ed Esmeralda non vede altra via d'uscita che cercare l'aiuto del misterioso professor Mordgeschrei (Urlo di morte).

Il regista Alfred Zeisler (1897-1985) fece esperienza come aiuto regista nel film di Fritz Lang del 1921 *Der müde Tod* (Destino) prima di avviare una proficua collaborazione con Viktor Abel (1892-?). Insieme scrissero le sceneggiature di tre film di Harry Piel e girarono vari documentari e film culturali per la Deulig (Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft), una casa che aveva il dichiarato intento di realizzare produzioni di propaganda nazionalistica. Nel 1923 fondarono, nell'ambito della Deulig, una propria società, la Piccolo-Film GmbH, che purtroppo chiuse i battenti dopo due soli film (due eleganti cortometraggi animati prodotti in collaborazione con gli Schwiagerling, famosa famiglia di marionettisti). Il primo, realizzato nel 1923, recava il promettente titolo *Was Teddy Carter dem Kamel verdankte* (Ciò che Teddy Carter doveva al cammello), ma purtroppo è andato perduto. L'unico lavoro sopravvissuto della Piccolo-Film, *Die große Liebe einer kleinen Tänzerin*, mette in evidenza l'abilità di marionettista di Paul Schwiagerling, ed è probabilmente l'unica testimonianza rimasta del

*Esmeralda, the lead dancer of a small circus, is in love with the lion tamer Leonidas. When she rejects the unwanted approaches of the nefarious Dr. Larifari, the magician from the rival show, he seeks revenge and curses her: from that moment on, she will turn the head of any man who approaches her. Given that *Die große Liebe einer kleinen Tänzerin* is a puppet film, the creators were able to use a literal approach in visualizing her dilemma. Rapidly many members of her entourage fall victim to the spell and Esmeralda sees no other way than to seek the help of the mysterious Prof. Mordgeschrei (Deathknell).*

*Director Alfred Zeisler (1897-1985) gained experience as Fritz Lang’s assistant director on *Der müde Tod* (1921) before beginning a fruitful collaboration with Viktor Abel (1892-?). Together they wrote the scripts for three Harry Piel productions and shot several documentaries and cultural films for Deulig (Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft), a production company with the declared aim of producing nationalistic propaganda. In 1923 they founded their own company within Deulig, Piccolo-Film GmbH, which unfortunately closed down after just two films, both beautifully animated shorts produced in partnership with the well-known Schwiagerling family of puppeteers. The first, made in 1923, had the promising title *Was Teddy Carter dem Kamel verdankte* (What Teddy Carter Owed to the Camel), but it is unfortunately lost. The company’s one surviving work, *Die große Liebe einer kleinen Tänzerin*, showcases Paul Schwiagerling’s craft as a puppeteer, and is probably the only trace left of the famous*



Die große Liebe einer kleinen Tänzerin, 1924. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

famoso Teatro di Marionette che Walter Benjamin tanto apprezzò nel 1918: “Era più bello di tutto quello che ci si può immaginare. Schwiegerling è stato l’inventore dei cosiddetti burattini trasformisti o delle cosiddette metamorfosi. A dire il vero il suo teatro di marionette era piuttosto una camera magica.” In origine il titolo di lavorazione di *Die große Liebe einer kleinen Tänzerin* era *Das Kabinett des Dr. Larifari* (Il gabinetto del dottor Larifari), che fu scartato prima dell’uscita del film e venne utilizzato qualche anno dopo per il film musicale di Robert Wohlmuth (1930), basato su una serie di sketch e interpretato da Max Hansen.

Zeisler diventò uno stimato regista e produttore di film sonori, con titoli quali *Der Schuss im Tonfilmatelier* (Uno sparo durante le riprese di un film sonoro) del 1930 e *Viktor und Viktoria* (Viktor e Viktoria) del 1933. Nel 1935 abbandonò la Germania nazista per poi stabilirsi a Hollywood, dove lavorò per case di produzione minori. Poco sappiamo degli ultimi lavori di Abel: fino al 1929 viene accreditato come sceneggiatore, varie volte in collaborazione con Zeisler, poi il suo nome scompare dai titoli.

Il restauro effettuato dal DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, con il sostegno del Förderprogramm Filmerbe, si basa sulla propria e unica copia nitrato imbibita sopravvissuta del film. – LOUISE BURKART

Marionette Theater that Walter Benjamin praised so highly in 1918: “It was more beautiful than anything you could imagine. Schwiegerling invented the so-called ‘transformation puppets,’ or ‘metamorphoses.’ His marionette theater was actually more of a magician’s den.” Die große Liebe einer kleinen Tänzerin originally had the working title Das Kabinett des Dr. Larifari, but this appears to have been dropped before the short’s release, and was used several years later for Robert Wohlmuth’s 1930 sketch-driven musical film starring Max Hansen.

Zeisler went on to become a respected director and producer of sound films, working on titles such as Der Schuss im Tonfilmatelier (1930) and Viktor und Viktoria (1933). In 1935 he left Nazi Germany and ultimately settled in Hollywood, where he directed for Poverty Row studios. Little is known about Abel’s late works: he’s credited as a screenwriter up through 1929, including several more collaborations with Zeisler, before his name disappears from credits.

The restoration by DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, with the support of the Förderprogramm Filmerbe, is based on the sole surviving tinted nitrate print of the film which they hold in their collection. – LOUISE BURKART

HÄNDE. DAS LEBEN UND DIE LIEBE EINES ZÄRTLICHEN GESCHLECHTS (Hands) [Mani. La vita e gli amori del gentil sesso] (DE 1929)

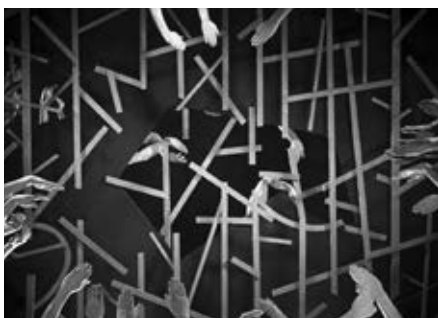
REGIA/DIR: Stella F. Simon, Miklós Bándy. SCEN: Stella F. Simon. PHOTOG: Leopold Kutzleb. MONT/ED: Stella F. Simon, Marc Blitzstein. SCG/DES: [Max] Dungert. MUS: Marc Blitzstein. CAST: Hertha Feist, Berth Cis, Pakka Pakka. PROD: A. Fama Film, Berlin. PREMIÈRE: 16.02.1929 (609 m. version), Gloria Palast, Berlin. V.C./CENSOR DATE: 24.01.1929. COPIA/COPY: DCP, 15' (da/from 35mm, 580 m. [nitr.], 359 m. [safety], 24 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London / Arsenal – Institut für Film und Videokunst, Berlin.

Mani bianche appaiono e svaniscono dinanzi a una scenografia scura e minimalista, giocando lietamente tra loro. Dopo un primo incontro fra due mani, ha inizio un gioco di seduzione; nella coppia emerge ben presto un soggetto dominante; seguono gli alti e i bassi di una relazione amorosa squilibrata. Le didascalie fanno pensare a una trama classica, ma i protagonisti simbolici non consentono né un’attribuzione chiara dei ruoli di genere, né una precisa lettura testuale della narrazione. Reinterpretato in anni recenti come film femminista, *Hände* coglie un sottile equilibrio tra narrazione convenzionale e astrazione cinematografica, aggiungendosi al canone delle opere dirette da donne ma offrendo al tempo stesso una visione diversa delle relazioni romantiche. Separata da un corpo femminile reificato e dal consueto sguardo eroticizzato, la storia d’amore può essere esplorata in un contesto desessualizzato.

I credits iniziali indicano come regista Miklós Bándy, a partire da un’idea di Stella F. Simon. Nelle recensioni dell’epoca, però, *Hände* è spesso considerato un’opera della Simon. Come afferma Howard Pollack nel suo libro del 2012 sul compositore Marc Blitzstein (*Marc Blitzstein: His Life, His Work, His World*), è ragionevole ipotizzare che lei abbia

White hands appear and vanish in front of a dark, minimalist setting, playing joyfully with each other. After a first encounter between two hands, a game of seduction follows; a domineering character soon emerges between the duo, and the ups and downs of an unbalanced love relationship arise. The literal translation of the full German title is Hands. The Life and Loves of the Gentler Sex. The intertitles suggest a classical storyline, while the symbolic protagonists undermine a clear attribution of gender roles or a precise textual reading of the narrative. Reinterpreted in recent years as a feminist film, Hände finds a subtle balance between conventional narration and cinematic abstraction, joining a canon of works by women directors while also offering a different view of romantic relationships. Detached from an objectified female body and the usual eroticized gaze, the love story can be explored in a desexualized context.

The opening credits list Miklós Bándy as the director, based on an idea by Stella F. Simon. However, reviews of the period frequently identify Hände as a work by Simon. As Howard Pollack states in his 2012 book on the composer Marc Blitzstein, Marc Blitzstein: His Life, His Work, His World, it is reasonable to assume that while she



Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts, 1929. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

scritto la sceneggiatura da sola e abbia diretto il film con Bándy. Molte fonti menzionano anche una partecipazione di Hans Richter, che però non è chiaramente documentata: esiste solo una testimonianza dello stesso Richter, il quale ricorda di essere stato invitato a filmare “onde astratte”, che però nel film non è possibile individuare con certezza. Stella F. Simon, née Furchgott (1878-1973), fece studi formali di fotografia alla Clarence H. White School tra il 1923 e il 1925 dopo essere rimasta vedova. Si immerse subito nella comunità dell'avanguardia newyorkese, e un anno più tardi si trasferì a Berlino ove partecipò

wrote the script alone, they directed the film together. Many sources also mention Hans Richter's involvement, but no clear documentation exists apart from Richter recalling being asked to shoot “abstract waves,” which cannot be clearly identified within the film. Stella F. Simon, née Furchgott (1878-1973), pursued formal photographic training at the Clarence H. White School between 1923 and 1925 after becoming a widow. Quickly immersing herself in the New York avant-garde community, she moved to Berlin a year later to join the flourishing New Objectivity movement and

al fiorente movimento della Nuova oggettività e frequentò corsi di cinematografia. Allacciò presto rapporti con cineasti tedeschi e riuscì ad assicurarsi l'aiuto della Technische Hochschule di Berlino e della Galerie Neumann-Nierendorf per girare il suo unico film, *Hände*. Si spostò poi a New York e continuò la carriera di fotografa, esponendo periodicamente in gallerie e musei.

Miklós Bándy, noto in seguito con il nome di Nicolas Baudy (1904-1971), era uno scrittore francese di origine ungherese che occupò un posto importante nella vita politica e intellettuale europea degli anni Trenta. Fu anche l'autore di uno dei primi articoli in francese dedicati al cortometraggio *Diagonal Symphonie* (1924) dello sperimentista astratto svedese Viking Eggeling. *Hände* è il suo unico film a noi noto. Ricostruire la cronologia di questo film è un arduo compito: il 31 agosto 1927 fu proiettato come work-in-progress alla Galerie Neumann-Nierendorf di Berlino. Pollack riferisce che Blitzstein e Simon ne curarono successivamente il montaggio: se proiezioni di questa versione da 609 metri furono organizzate a New York e a Parigi senza accompagnamento musicale, la première pubblica risulta aver avuto luogo a cura del Novembergruppe al Gloria-Palast il 16 febbraio 1929, con una partitura di Blitzstein. Qualche anno dopo la Simon e Blitzstein lavorarono a una versione riveduta del film; la partitura per pianola meccanica a quattro mani del compositore, commissionata dalla RCA e dal Museum of Modern Art, fu registrata nel 1936. La digitalizzazione riproduce quest'ultimo montaggio, che corrisponde alla registrazione disponibile della partitura di Blitzstein. Il restauro effettuato dal DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, con il sostegno del Förderprogramm Filmerbe, combina una copia nitrato del BFI con un elemento positivo più recente proveniente dall'Arsenal – Institut für Film und Videokunst di Berlino. – LOUISE BURKART

take filmmaking classes. Simon rapidly made connections with filmmakers in Germany, and was able to get support from Berlin's Technische Hochschule as well as from the Galerie Neumann-Nierendorf to shoot her one and only film, *Hände*. She then moved back to New York City and continued her career as a photographer, exhibiting regularly in galleries and museums.

Miklós Bándy, later known as Nicolas Baudy (1904-1971), was a French writer of Hungarian origin who occupied an important place in European political and intellectual life in the 1930s. He was also the author of one of the first articles in French to discuss Swedish abstract experimentalist Viking Eggeling's short film *Symphonie Diagonale* (1924). *Hände* is his only known film.

Reconstructing the timeline for this film is a difficult task: on 31 August 1927 it was shown as a work-in-progress at Berlin's Galerie Neumann-Nierendorf. Pollack states that afterwards Blitzstein and Simon together edited the film, and while preview screenings of this 609-metre version were arranged in New York and Paris, without music, the public premiere appears to have been a screening sponsored by the November Group at the Gloria-Palast on 16 February 1929, with a Blitzstein score. Simon and Blitzstein subsequently worked on a revised version of the film a few years later; the composer's four-hand mechanical-piano score was recorded in March 1936, commissioned by RCA and The Museum of Modern Art. The digitization reproduces this later edit, which matches the available recording of Blitzstein's score. The restoration by the DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, with the support of the Förderprogramm Filmerbe, combines a nitrate print from the BFI with a later positive element from the Arsenal Institute in Berlin. – LOUISE BURKART

JUST AROUND THE CORNER (US 1921)

REGIA/DIR: Frances Marion. ASST DIR: Stuart Heisler. SCEN/ADAPT: Frances Marion; da un racconto di/based on a short story by Fannie Hurst ("Superman", *The Saturday Evening Post*, 20.06.1914). PHOTOG: Henry Cronjager. SCG/DES: Joseph Urban. CAST: Margaret Seddon ("Ma" Birdsong), Lewis Sargent (Jimmie), Sigrid Holmquist (Essie), Eddie [Edward] Phillips (Joe Ullman), Fred Thomson (*Il Vero Uomo/The Real Man*), Peggy Parr (*Lulu Pope*), Mme. Rosa Rosanova (Mrs. Finshreiber), William Nally (*Mr. Blatsky*). PROD: "Famous Players-Lasky Corporation presents a Paramount Picture. A Cosmopolitan Production, copyright International Film Service Co., Inc." PREMIÈRE: 11.12.1921. COPIA/COPY: DCP, 79'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Just Around the Corner è il secondo e ultimo film di Frances Marion con lei come unica regista. Per ambizione e richiamo divistico è assai più modesto di *The Love Light* (1921), ma dopo il successo di *Humoresque* di Frank Borzage (girato nel 1920 e distribuito nel 1921), l'adattamento di un'altra opera di Fannie Hurst sembrava una scommessa sicura. Tratto dal racconto "Superman", pubblicato per la prima volta su *The Saturday Evening Post* nel giugno 1914, il film presentava meno motivi di coinvolgimento e interesse rispetto ad altri lavori della scrittrice (che spesso trattavano di abuso di droghe, tubercolosi, divorzio, pregiudizi razziali o infedeltà), ma metteva in scena temi melodrammatici

Just Around the Corner was Frances Marion's second and final film as sole director. In scale and star appeal it was much more modest than *The Love Light* (1921), but after the success of Frank Borzage's *Humoresque* (filmed in 1920 and released in 1921), another Fannie Hurst adaptation seemed a solid bet. Based on the short story "Superman", first published in *The Saturday Evening Post* in June 1914, the film was not as topical or enticing as other Hurst material (which often featured drug abuse, tuberculosis, divorce, racial prejudice, or infidelity), but it did feature eternal and surefire melodramatic themes such



Just Around the Corner, 1921. Sigrid Holmquist, Eddie Phillips. (Coll. Jay Weissberg)

eterni e di sicuro impatto, come l'amore materno, la lotta dei poveri, l'amore romantico. Per le parti della madre e della figlia Marion scelse Margaret Seddon, valida interprete di teatro, e Sigrid Holmquist, affascinante attrice svedese ai suoi primi passi, qui al suo esordio americano. Per il ruolo del "Vero Uomo" ex machina si affidò invece alla sana vitalità del suo nuovo marito Fred Thomson (che non aveva ancora intrapreso la carriera di cowboy). L'azione si svolge quasi completamente in interni, in soffocanti spazi notturni, con le poche scene in

as mother love, the struggle of the poor, and romantic love. In the mother/daughter roles Marion cast Margaret Seddon, a competent stage actress, and Sigrid Holmquist, a charming Swedish newcomer making her American debut. She also relied on the wholesome looks of her brand-new husband Fred Thomson (pre-cowboy career) as the "Real Man" ex machina. Most of the action takes place indoors in cramped, nocturnal spaces, and the few scenes filmed outdoors (in snowy New

esterni (una New York innevata o il mercato ebraico) che infondono al film quella specificità locale e quel realismo pittorico per cui ci si rammarica che al direttore della fotografia Henry Cronjager non siano state offerte maggiori occasioni come questa.

Il film narra la storia della povera ma onesta famiglia Birdsong, guidata da una vedova malata, con due figli adolescenti che lavorano entrambi. L'ultimo desiderio di mamma Birdsong è che la figlia Essie si sposi con un "brav'uomo" (senza dover più lavorare per vivere) e che il figlio Jimmie faccia un lavoro onesto. La dolcezza di Essie e il suo bell'aspetto ne fanno un'attraente candidata sul mercato matrimoniale, ma la sua innocenza e la sua ingenuità la rendono facile preda di giovanotti equivoci e vulnerabile sul luogo di lavoro. L'adattamento di Frances Marion mette in evidenza i pericoli cui sono esposte le donne lavoratrici: condizioni di lavoro malsane (illustrate da uno scantinato affollato e semibuio), potenziale sfruttamento (prolungamento degli orari di lavoro, turni di notte) e persino molestie sessuali (espressione ovviamente ignota a quell'epoca).

È significativo che il *luogo di lavoro* femminile sia utilizzato per mettere in scena e concretizzare la convenzionale minaccia melodrammatica della "virtù femminile in pericolo". All'inizio vediamo un'Essie sfruttata che sgobba in uno scantinato dove il potere (sessuale) del capo non deriva da un privilegio di classe o economico, ma dalla sua posizione di datore di lavoro. Mamma Birdsong sembra avere ragione nel voler vedere la figlia "sicura" in un ambito domestico ma, come chiarisce un'opportuna didascalia (che prende il posto dei periodici e accorati interventi autoriali di Fannie Hurst), l'ideale domestico è implicito nella lotta della giovane lavoratrice la cui "bellezza svanisce confezionando fiori per cappellini da signora". Se a tratti il film esprime una critica nei confronti delle reali condizioni lavorative e guarda con favore alla necessità economica di un salario per le donne, esso ribadisce l'idea che un'occupazione retribuita costituisca ancora, idealmente, un'attività femminile *temporanea* e promuove la tesi che per una donna (soltanto) il matrimonio con un marito facoltoso e in grado di provvedere a lei possa in ultima analisi garantirle l'integrità fisica, oltre che la realizzazione domestica e personale. Un'altra convenzione più melodrammatica (la seduzione) è incarnata dal fidanzato di Essie, che sembra "sveglio e moderno" ma ruba i baci e rifiuta la comune decenza.

Un secondo topos melodrammatico – una toccante scena di morte – è organizzato secondo i canoni delle rappresentazioni convenzionali proprie della letteratura, della pittura e del teatro, ma la sequenza è resa più intensa – e più cinematografica – dal fatto che inizialmente Essie rischia di non arrivare a casa in tempo perché il fidanzato la trattiene per partecipare a una gara di ballo. Il montaggio incrociato ci fa temere che l'anelato momento della riconciliazione familiare e del perdono possa non giungere, e questo rende ancor più gratificante l'inquadratura finale. (La sequenza del ballo manca completamente nella versione conservata dall'Eye, ma la ricostruzione basata sui materiali Eye e Library of Congress rivela tutta la potenza drammatica dell'ultima sequenza.)

York or the Jewish market) inject the film with a welcome local specificity and pictorial realism, which makes one wish cinematographer Henry Cronjager had been offered more opportunities like this.

The film tells the story of the poor but honest Birdsong family, headed by an ailing widowed mother with two working teenage children. Ma Birdsong's final wish is to see her daughter Essie married to "a nice fella" (and no longer working for a living) and her son Jimmie in an honest job. Essie's sweetness and good looks make her an attractive candidate on the marriage market, but her innocence and gullibility make her an easy target for shady boyfriends and vulnerable on the work floor. Marion's adaptation foregrounds the dangers that working women faced, such as unhealthy work conditions (illustrated by a crowded, poorly lit basement), potential exploitation (working overtime, night shifts), and even sexual harassment (a term of course not in use at the time).

It is significant that the female work space is used to stage and actualize the conventional melodramatic threat of "female virtue in danger". In Essie's initial employment, in a basement sweatshop, her overseer takes his (sexual) power not from class or economic privilege, but from his position as her employer. Ma Birdsong seems right to want to see her daughter "safe" in a domestic environment, but as a clever intertitle makes clear (substituting for Hurst's regular heartfelt authorial interjections) the domestic ideal is implicated in the struggle of the working-class girl whose "beauty fades in making flowers for my lady's hat". While the film is at times critical of actual work conditions and sympathetic to the economic necessity of wage-earning for women, it confirms the idea that paid labour is still ideally a temporary feminine activity, and promotes the belief that (only) marriage to a prosperous, providing husband will eventually guarantee physical integrity and domestic and personal fulfilment. A more conventional melodramatic convention (the seduction) is offered by Essie's boyfriend, who looks "smart and up to date" but who steals kisses and rejects common decency.

A second melodramatic staple, a touching death scene, is staged according to conventional representations in literature, painting, and theatre, but the sequence is made more poignant – and more cinematic – by the fact that Essie is initially in danger of not making it home on time because her boyfriend is keeping her at a dance contest. A cross-cutting framework makes us fear that the desired moment of family reconciliation and forgiveness will not come to pass, rendering the final tableau all the more rewarding. (The dance sequence was missing altogether in the version held at Eye, but thanks to the reconstruction, based on material held at Eye and the Library of Congress, the final sequence's dramatic power is revealed.)

With its conservative female values, Just Around the Corner

Famous Players — Lasky
Corporation presents

"JUST AROUND THE CORNER"

By FANNIE HURST—Scenario and
Direction by FRANCES MARION—

A
Cosmopolitan
Production

It's a
Paramount
Picture



Here:

This slide leased from Famous Players—Lasky Corporation.

Just Around the Corner, 1921. Diapositiva in vetro/Glass slide. (Coll. Jessica Rosner)

Dato il carattere conservatore dei valori femminili che propone, *Just Around the Corner* non è un testo direttamente femminista; è però un testo *femminile*, la cui trama propone il punto di vista e l'esperienza di una donna. La relativa oscurità in cui il film è caduto si può attribuire allo scarso successo riscosso all'uscita (poche furono le recensioni positive) e all'assenza di star fra gli interpreti. Scritto da due donne che nella vita privata erano progressiste, femministe e anticonformiste, questo film narra una storia che si richiama a un tradizionalismo conservatore e alle esigenze della compiutezza narrativa, con una coda moralistica e conservatrice: rispecchia quindi le contraddizioni e i compromessi propri dell'epoca in cui fu realizzato. Nel corso degli anni Venti i film diretti da donne si fecero sempre più rari, e dunque questa piccola storia di "spietata crudeltà e dolce tenerezza" merita tutta la nostra attenzione. — ANKE BROUWERS

La ricostruzione *Just Around the Corner* è stato ricostruito nel 2022 a partire da due copie incomplete: una conservata presso la Library of Congress (1150 metri, AFI Collection, 1974) e l'altra presso l'Eye Filmmuseum (1272 metri, nitrato colorato, ricevuta nel 2005). Anche se si completano bene in termini di continuità, queste due stampe provengono da negativi diversi: una per il mercato nazionale e l'altra per quello estero. Ciò si traduce in scene completamente costruite da riprese diverse, con angolazioni, lunghezze e distanze differenti. Poiché la versione nazionale, conservata presso la Library of Congress, contiene le riprese migliori, queste sono state preferite quando possibile per la ricostruzione. In ogni caso l'ultimo rullo mancante è stato recuperato tutto dalla versione estera conservata all'Eye. Anche se le immagini riprese da angolazioni e distanze diverse non possano essere combinate all'interno della stessa scena, a volte è stata preferita la ripresa più lunga disponibile, con l'obiettivo generale di utilizzare al massimo le riprese disponibili. Nonostante il risultato rappresenti la narrazione più completa, è importante sottolineare che questa combinazione di diverse inquadrature e riprese non può essere considerata la "versione originale", né della versione nazionale né di quella estera. Sono stati utilizzati i cartellini originali presenti nella copia americana, anche se alcuni mostrano segni di degrado. Per compensare i cartellini mancanti, sono stati inseriti quelli tradotti e ricreati ex novo dalla stampa olandese. Entrambe le copie sono state digitalizzate in 4K con uno scanner Scanity presso il Film Laboratory del Library of Congress' National Audio-Visual Conservation Center di Culpeper, in Virginia. Dato che la ricerca non ha prodotto una sceneggiatura completa, la narrazione è stata ricostruita alla Eye confrontando attentamente le due versioni. I colori sono stati ricreati digitalmente presso Haghefilm Digitaal seguendo lo schema di colorazione della stampa nitrato olandese. La velocità è fissata a 19 fotogrammi al secondo, per totale di 79 minuti. Nota: dopo la proiezione, verrà proiettata una bobina di confronto con immagini in parallelo per mostrare alcune delle differenze e spiegare le decisioni prese durante il lavoro di ricostruzione.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

is not a straightforward feminist text, but it is a feminine one, with a story favouring a female point of view and female experience. The film's relative obscurity can be attributed to the fact that it was not particularly successful upon release (it received few positive reviews) and that it featured no star performances. Written by two women who were progressive, feminist, or socially unconventional in private life, with a story appealing to mainstream traditionalism and the requirements of narrative closure, with a moralizing, conservative coda, the film reflects the contradictions and compromises that characterize its period of production. Films directed by women would become increasingly sparse in the 1920s, so this small story of "bitter cruelty and sweet tenderness" rightly deserves our attention. — ANKE BROUWERS

The reconstruction *Just Around the Corner* was reconstructed in 2022 from two incomplete prints: one held at the Library of Congress (1150 meters, AFI Collection, 1974) and the other at Eye Filmmuseum (1272 meters, tinted nitrate, received in 2005). Although complementing each other well in terms of continuity, these two prints originate from different negatives; one for domestic and the other for foreign release. This results in scenes entirely built up by different takes, with different angles, length and distance. Since the domestic version held at the Library of Congress contains the better takes, these were preferred whenever possible for the reconstruction. However, the missing last reel was entirely taken from the foreign release version held at Eye. Although images taken from different angles and distances could not be combined within the same scene, sometimes the longest available take was preferred, overall aiming to use the maximum available footage. It is important to note that while the result represents the most complete narrative, this combination of different shots and takes cannot be considered to represent the 'original version'; neither of the domestic, nor of the foreign release version.

The original title cards present in the American print were used, even if they sometimes show significant decay. Newly translated and recreated cards sourced from the Dutch print were inserted to make up for the missing ones.

Both prints were scanned in 4K on a Scanity film scanner at the Film Laboratory of the Library of Congress' National Audio-Visual Conservation Center in Culpeper, Virginia. The narrative was reconstructed at Eye by closely comparing the two versions, since research did not yield a script.

The colors were digitally recreated at Haghefilm Digitaal following the tinting scheme of the Dutch nitrate print. The speed was fixed at 19 frames/second, resulting in a total running time of 79 minutes. Note: After the screening, a side-by-side comparison reel will be screened to demonstrate some of the differences and to illustrate the decisions that were made during the reconstruction work.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

LĀČPLĒSIS [L'uccisore di orsi / The Bear Slayer] (LV 1930)

REGIA/DIR: Aleksandrs Rusteiķis. SCEN: Alfrēds Bērziņš, Aleksandrs Rusteiķis, Jānis Siliis. PHOTOG: Jānis Siliis. SCG/DES: Elerts Treilons. CAST: Voldemārs Dimze (*Lāčplēsis, poi/after Jānis Vanags*), Lilita Bērziņa (*Laimdota, poi/after Mirdza Saulīte*), Osvalds Mednis (*Melnais Bruņinieks*) (*Il Cavaliere Nero, poi lo Straniero / The Black Knight, later The Stranger*)), Jēkabs Upenieks (*Kangars il traditore, poi il personaggio oscuro / Kangars the Traitor, later the Dark Character*), Kristaps Kreicbergs (*Saulītis, il padre di Mirdza/Mirdza's father*), J. Celins (*Colonello/Colonel Zemītais*), Adolfs Igals (*Rudzis, il guerriero/the warrior*). PROD: "Aizsargu" organizācija [Organizzazione dei "Difensori"/"Defenders" Organization]. USCITA/REL: 03.03.1930. COPIA/COPY: DCP, 130' (da/from 35mm, 18 fps); did./titles: LVA. FONTE/SOURCE: Latvijas Kultūras akadēmija Rīgas Kino muzejs, Rīga [Latvian Academy of Culture Riga Film Museum, Riga].

Quella di Lāčplēsis, ossia "l'uccisore di orsi", è un'antica leggenda lettone, oggetto di vari adattamenti da oltre un secolo a questa parte. Il protagonista è un uomo di forza soprannaturale – tanto forte da poter uccidere un orso a mani nude – che usa tale forza per aiutare il suo popolo. La leggenda ha offerto il materiale per il poema epico nazionale lettone, *Lāčplēsis* (1888), scritto dal poeta Andrejs Pumpurs (1841-1902). Un altro famoso adattamento è il dramma del 1905 *Uguns un nakts* (Fuoco e notte) di Rainis (pseudonimo di Jānis Pliekšāns, 1865-1929).

Il film *Lāčplēsis* del 1930 è il primo adattamento cinematografico della leggenda. In questa versione Lāčplēsis partecipa alla lotta per l'indipendenza lettone, culminata il 18 novembre 1918 nella nascita della Repubblica di Lettonia. Il film si ispira sia al poema epico che al lavoro teatrale e vi aggiunge un aspetto contemporaneo collegandosi alla storia della Lettonia e alla sua battaglia per l'indipendenza, e alla continua lotta per permettere alla sovrana Repubblica di Lettonia di mantenere la libertà appena conquistata. Più di recente, la leggenda di Lāčplēsis è stata ripresa a teatro nel 1988, quando il leggendario eroe è diventato il protagonista di un'opera rock in cui si esprimeva lo spirito di risveglio nazionale che percorse l'Europa orientale alla fine degli anni Ottanta. Lāčplēsis si batteva ancora una volta per la libertà della Lettonia, questa volta dall'Unione Sovietica, a dimostrazione della longevità, della flessibilità e dell'importanza della leggenda. Lāčplēsis vive ancora: ha dato il nome a una delle più apprezzate birre lettoni e l'11 novembre si celebra la giornata di Lāčplēsis, in cui la Lettonia commemora coloro che nel 1918-1919 combatterono per difendere l'indipendenza del paese.

La missione fondamentale dell'eroe Lāčplēsis è quella di salvare il suo popolo e difendere il suo paese, come emerge da tutti gli adattamenti della leggenda (birra esclusa!). Il film *Lāčplēsis* intreccia due storie parallele. La prima, che costituisce il prologo, si svolge in un reame mitologico, in cui Lāčplēsis si batte contro il traditore Kangars per liberare l'amata Laimdota, tenuta prigioniera dal Cavaliere Nero, implacabile nemico dell'eroe. L'altra ha luogo nella Lettonia contemporanea e trasforma due persone comuni, Jānis Vanags e Mirdza Saulīte, in moderne incarnazioni di Lāčplēsis e Laimdota impegnati nella lotta per l'indipendenza della Lettonia. La loro storia comincia con la rivoluzione del 1905, fa un salto avanti fino alla prima guerra mondiale e continua con la battaglia per l'indipendenza lettone, che culmina con la proclamazione della Repubblica di Lettonia il 18 novembre 1918 e le lotte del 1919 per mantenere la libertà.

Lāčplēsis, or The Bear Slayer, is an old Latvian legend that has appeared in several adaptations for more than the last hundred years. Its protagonist is a strongman who shows unnatural strength – he is so strong he can slay a bear with his bare hands, and he uses his strength to help his people. The legend was the basis for the Latvian national literary epic, "Lāčplēsis" (1888), written by the poet Andrejs Pumpurs (1841-1902). Another famous adaptation was the 1905 play Uguns un nakts (Fire and Night) by Rainis (the pen name of Jānis Pliekšāns, 1865-1929).

The 1930 film Lāčplēsis was the first cinematic adaptation of the legend. In this version, Lāčplēsis becomes involved in the fight for Latvian independence, which culminated in the establishment of the Republic of Latvia on 18 November 1918. The film drew on both the epic poem and the play for inspiration, adding a contemporary layer with the recent history of Latvia and its fight for independence, and the ongoing struggle to ensure that the sovereign Republic of Latvia maintained its newly gained freedom. A more recent iteration of the Lāčplēsis legend appeared on stage in 1988, when Lāčplēsis became the protagonist of a rock opera that captured the spirit of national awakening spreading through Eastern Europe in the late 1980s. Once again Lāčplēsis was fighting for the freedom of Latvia, this time from the USSR, showing the longevity, mutability, and relevance of the legend. Today Lāčplēsis lives on as the name of one of the most popular beers in Latvia, and there is a Lāčplēsis Day (11 November) as well, when Latvia commemorates those who fought to protect Latvia's independence in 1918-1919.

The core mission of Lāčplēsis the hero is to save his people and protect his country. This can be seen in all the adaptations of the legend (save for the beer!). The film Lāčplēsis blends two parallel storylines. The prologue takes place in a mythological realm, where Lāčplēsis fights the betrayer Kangars to free his beloved Laimdota, who has been imprisoned by Lāčplēsis's arch-nemesis the Black Knight. The other storyline takes place in contemporary Latvia, and turns ordinary human beings Jānis Vanags and Mirdza Saulīte into modern-day incarnations of Lāčplēsis and Laimdota, who take part in the fight for the independence of Latvia. Their story begins with the 1905 Revolution, jumps ahead to the First World War, and then continues with the battle for Latvian independence, culminating in the proclamation of the Latvian Republic on 18 November 1918, and the struggles to retain freedom that followed in 1919.



Lāčplēsis, 1930. Voldemārs Dimze. (Latvijas Kultūras akadēmija Rīgas Kino muzejs, Rīga)



Lāčplēsis, 1930. Osvalds Mednis. (Latvijas Kultūras akadēmija Rīgas Kino muzejs, Riga)

Il film è denso di riferimenti storici che potrebbero risultare oscuri per gli odierni spettatori non lettoni. Ad esempio, alcune delle persone che vediamo sul palcoscenico del Teatro Nazionale nella scena della proclamazione dell'indipendenza della Lettonia sono le stesse che avevano partecipato al reale evento storico, svoltosi nel medesimo luogo il 18 novembre 1918. *Lāčplēsis* fu girato in molte località storicamente importanti, una scelta questa che ha permesso di fondere più profondamente finzione, mito e storia. Concepito per celebrare il decimo anniversario dell'indipendenza della Lettonia, è il più grande e ambizioso film muto del paese. Per ambizione e ampiezza di respiro non aveva allora precedenti, e ancor oggi sono pochissimi, se pur ve ne sono, i film che possono vantare un livello analogo di ambizione artistica, tale da unire fatti e finzione, storia e leggenda.

Il regista Aleksandrs Rusteiķis (1882-1958) è considerato uno dei fondatori del cinema nazionale lettone. Visse in Lituania, Ucraina e Russia, dove recitò come attore di cinema e teatro. Si trasferì in Lettonia nel 1924; prima di diventare regista cinematografico fu attore e anche insegnante di recitazione. Collaborava di solito con l'operatore Jānis Sīlis, che è il suo direttore della fotografia in *Lāčplēsis*. Benché del primo

*The film is full of historical references that might be challenging for modern, non-Latvian audiences. For example, some of the people we see on the National Theatre stage in the scene of the proclamation of Latvian independence are the same people who participated in the actual historical event, which took place in that same location on 18 November 1918. *Lāčplēsis* was shot in many historically important locations, a choice that helped to further mix fiction, myth, and history. Intended as a celebration of the 10-year anniversary of Latvian independence, *Lāčplēsis* was the biggest, most ambitious silent film in Latvian film history. Its scope and ambition were unprecedented at the time, and today there are still very few, if any, films that can match the level of its artistic ambition, bringing together fact and fiction, history and legend.*

*Director Aleksandrs Rusteiķis (1882-1958) is considered one of the founders of Latvian cinema. Rusteiķis lived in Lithuania, Ukraine, and Russia, where he worked as a film and theatre actor. He moved to Latvia in 1924. Before becoming a film director, he worked as an actor and taught acting as well. He usually worked with cameraman Jānis Sīlis, his cinematographer on *Lāčplēsis*.*

cinema lettone poco sia sopravvissuto, è chiaro che Rusteikis giocò un ruolo importante nella formazione della scena cinematografica nazionale. Diresse il primo film sonoro lettone, *Daugava* (1934), il cui titolo riprende il nome di uno dei più grandi fiumi del paese e che purtroppo è andato perduto. Secondo la studiosa Inga Pērkone-Redoviča, quello di Rusteikis è uno stile dinamico, con primi piani di grande impatto emotivo e un inventivo montaggio. Altre caratteristiche della sua opera sono la combinazione fra documentario e fiction e l'impiego di attori non professionisti. Tutto questo, sempre secondo la succitata studiosa, fa di Rusteikis un pioniere di quella convergenza di stili e generi che è ancora tipica del cinema lettone del ventesimo secolo.

Le due parti principali sono interpretate da Voldemārs Dimze (Lāčplēsis e Jānis Vanags) e da Lilita Bērziņa (Laimdota e Mirdza Saulīte). Voldemārs Dimze (1902-1942) era un pilota d'aviazione, non un attore professionista. Il fisico robusto ed evidentemente ben allenato gli permetteva però di incarnare la tipica figura di eroe maschile. Lilita Bērziņa (1903-1983) era invece un'attrice professionista di teatro e di cinema. Recitò in numerosi film muti che in gran parte, purtroppo, sono andati perduti. Nel corso della sua lunga carriera teatrale e cinematografica fu amata e profondamente rispettata dai colleghi e dal pubblico. Alla sua uscita *Lāčplēsis* riscosse un largo successo di pubblico e fu accolto con favore dalla critica. Sappiamo che il film circolò anche internazionalmente: ad esempio, nel febbraio del 1931 fu proiettato a Praga. Oggi *Lāčplēsis* è uno dei 12 film inclusi nel "canone culturale" della Lettonia, che raccoglie le opere più significative del patrimonio culturale e artistico del paese.

Lāčplēsis fu presentato per la prima volta alle Giornate nell'ottobre del 1990 per festeggiare la riconquistata indipendenza della Lettonia nel maggio di quello stesso anno (v. articolo di Yuri Tsivian in *Griffithiana* 38/39, 1990). In quell'occasione la copia proveniva dalla Cinémathèque suisse. Quest'anno proponiamo invece il film nel restauro del 2022 effettuato presso lo Studio Locomotive di Riga. – AGNESE LOGINA

Although today little exists from early Latvian film history, it is clear that Rusteikis played an important role in forming the Latvian film scene. He directed the first Latvian sound feature, *Daugava* (1934), the title of which is taken from one of the main rivers in Latvia; unfortunately the film does not survive. According to film historian Inga Pērkone-Redoviča, Rusteikis's cinematic style is dynamic, full of emotional close-ups as well as witty edits. Other characteristics of his film work are the combination of documentary with fiction, and the use of non-professional actors. All of this, according to Pērkone-Redoviča, positions Rusteikis as a pioneer of the convergence of styles and genres that is still characteristic of Latvia's film scene in the 21st century.

The two main roles are played by Voldemārs Dimze (*Lāčplēsis* and Jānis Vanags) and Lilita Bērziņa (Laimdota and Mirdza Saulīte). Voldemārs Dimze (1902-1942) was an air pilot, not a professional actor. However, he was well-built and obviously trained actively, with a physique that personified a masculine hero figure. Lilita Bērziņa (1903-1983), on the other hand, was a professional theatre and film actress. She participated in several silent films, most of which unfortunately no longer exist. She had a long film and theatre career, and was loved and deeply respected by her colleagues as well as audiences. *Lāčplēsis* was a blockbuster upon its release, and was very well received. It is known that the film was also shown internationally; for instance, in Prague in February 1931. Today *Lāčplēsis* is one of 12 films that are included in Latvia's Cultural Canon, a collection of significant works of art and cultural heritage.

Lāčplēsis was shown at the Giornate in October 1990 to celebrate Latvia's recently reinstated independence that May (see the article by Yuri Tsivian in *Griffithiana* 38/39, 1990); the print on that occasion came from the Cinémathèque suisse. This is a newly restored version of the film, from Latvia. The restoration was done in 2022, at Studio Locomotive in Riga. – AGNESE LOGINA

LA MONTAGNE INFIDÈLE (La montaña traidora) (FR 1923)

Pathé cat. no. 9135.

REGIA/DIR: Jean Epstein. PHOTOG: Paul Guichard, asst. Léon Donnot. PROD, DIST: Pathé-Consortium-Cinéma. PREMIÈRE: 22.10.1923 (Omnia Pathé, Paris), 11.12.1923 (Pathé Palace, Barcelona). COPIA/COPY: DCP, 24'33", col. (da/from 28mm pos. Pathé-KOK, 4 rl., 330 m., 16 fps, imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro/Restoration: 4K, 2022, Filmoteca de Catalunya, da/from 28mm pos., Pere Tresserra Collection.

La Montagne infidèle è stato a lungo il pezzo mancante dell'opera di Jean Epstein. L'identificazione di una copia Pathé Kok 28mm nelle collezioni della Filmoteca de Catalunya ci permette di colmare finalmente questa lacuna riguardante non solo il lavoro del cineasta ma anche la nostra conoscenza del cinema francese degli anni Venti. La notte del 16 giugno 1923 l'Etna iniziò ad eruttare sul versante nord. Quattro giorni dopo, il Pathé-Consortium-Cinéma aveva predisposto tutto quanto per inviare in Sicilia – con 5000 metri di pellicola e una macchina da presa Caméréclair a quattro obiettivi – Jean Epstein e gli

La Montagne infidèle has long been the missing piece of Jean Epstein's oeuvre. The identification of a 28mm Pathé-KOK print in the collections of the Filmoteca de Catalunya allows us at long last to fill this gap in his work and in our understanding of 1920s French cinema.

On the night of 16 June 1923, Mount Etna erupted on its north face. Four days later, Pathé-Consortium-Cinéma had everything ready to send Epstein and cameramen Paul Guichard and Léon Donnot to Sicily with 5,000 metres of 35mm film and a four-lens Caméréclair. Once on the island, on 24 June, they received



La Montagne infidèle, 1923. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

operatori Paul Guichard e Léon Donnot. Una volta arrivati sull'isola, il 24 giugno, essi ottennero dalla Prefettura di Catania il permesso di salire sul vulcano. L'eruzione era già stata filmata dagli operatori dei cinegiornali e, sebbene stesse scemando (sarebbe cessata il 18 luglio), la lava continuava a scendere dalla montagna. Epstein rammenta che il viaggio durò circa quindici giorni (intervista alla Commission de Recherche Historique, 1950) e la stampa contemporanea conferma i suoi ricordi (*Comœdia*, 5 luglio). Le riprese sembrano essere state concentrate in pochi giorni, come si apprende da un resoconto di due pagine di Epstein pubblicato poco dopo il suo ritorno su *Ciné-Miroir* (n. 23, 15 agosto 1923). Il montaggio fu effettuato tra luglio e l'inizio di agosto; il film finito fu proiettato per la stampa il 22 agosto e a ottobre sarebbe uscito all'interno di un programma Pathé distribuito internazionalmente.

Il film è strutturato come un viaggio con ascesa al vulcano. Inizia presentando la Sicilia come un paesaggio rurale, fertile e idilliaco, con il vulcano come mostro minaccioso, che gli abitanti dell'isola cercano di combattere con l'aiuto dei santi protettori. Si sofferma poi sulla distruzione causata dall'eruzione vicino alla cittadina di Linguaglossa (si vedono case sepolte dalla lava e, quali garanti dell'ordine pubblico, le camicie nere fasciste) e sulle piante della montagna. Infine si risale il vulcano fino ad effettuare alcune riprese a pochi metri da un fiume di lava largo, dicono le didascalie, 150 metri. Questa e altre immagini del vulcano in eruzione non vengono mostrate solo nella parte finale, ma sono disseminate in sequenze precedenti. Vediamo anche altri luoghi e attrazioni della Sicilia: ad esempio, a Siracusa, la grotta chiamata Orecchio di Dionisio. Secondo il resoconto di *Ciné-Miroir*, Epstein, Guichard e Donnot girarono a Linguaglossa e sul vicino Monte Rosso, nonché a pochi metri dal cratere in attività e nella regione di Siracusa; si fermarono anche a Taormina, Catania e Messina.

La Montagne infidèle è il quarto film di Epstein, che era allora ventiseienne e sotto contratto con il Pathé Consortium. Nel 1923 il cineasta realizza *L'Auberge rouge*, *Coeur fidèle*, *La Montagne infidèle* e *La Belle Nivernaise* (tutti, tranne il primo, con Paul Guichard come operatore). Pur privo degli esperimenti formali di *Coeur fidèle* e del lirismo contemplativo che *La Belle Nivernaise* dedica all'acqua, *La Montagne infidèle* è in linea con l'importanza che Epstein attribuisce alle riprese in veri esterni (come il porto di Marsiglia o la Senna nei film citati) e che nel corso degli anni Venti fino ai primi film bretoni viene via via crescendo, assumendo qui il carattere del cataclisma e dello straordinario.

Parte dell'aura che accompagna questo film deriva dagli scritti di Epstein. Il suo secondo libro di scritti sul cinema si intitola *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926). Nel primo saggio di questa raccolta, Epstein rievoca le riprese di *La Montagne infidèle* ed elabora alcune delle sue idee sul linguaggio cinematografico, come l'animismo o il principio di identità (come nella sua famosa descrizione della scala con le pareti ricoperte di specchi nell'albergo in cui alloggiava). Queste riflessioni teoriche sembrano nascere dall'esperienza estrema del vulcano: "Per me il luogo per

permission from the Prefecture of Catania to climb the volcano. The eruption had been filmed earlier by newsreel cameramen, and although it was beginning to subside (it would eventually stop on 18 July), lava was still flowing down the mountain. In a 1950 interview with the Commission de Recherche Historique, Epstein recalled the trip lasting about 15 days, and the contemporary press confirms his recollection (*Comœdia*, 5 July). The shooting seems to have been condensed into a few days, as we can gather from a two-page account by Epstein published shortly after his return in *Ciné-Miroir* (no. 23, 15 August 1923). Editing took place between July and early August, and the finished film was shown at a press screening on 22 August and released in October on a Pathé programme that was distributed internationally.

The film is structured as a journey and ascent to the volcano. It begins by showing Sicily as a rural, fertile, and idyllic landscape, with the volcano as a threatening monster, which the island's inhabitants try to fight with the protection of saints. It then focuses on the destruction caused by the eruption near the town of Linguaglossa (showing houses buried by lava and filming the presence of fascist Blackshirts, who are presented as forces that guarantee order) and on the vegetation of the mountain. Finally we ascend the volcano, until we get some shots filmed a few metres from a river of lava 150 metres wide, according to the intertitles. This and other shots of the erupting volcano are not only shown at the end but also pepper the film in earlier sections. The film also shows other places in Sicily, such as the "Ear of Dionysius" (Orecchio di Dionisio), a limestone cave in Syracuse. According to the August account in *Ciné-Miroir*, Epstein, Guichard, and Donnot filmed in Linguaglossa and on nearby Monte Rosso – as well as a few metres further up, by the eruption crater – and in the region of Syracuse; they also stopped in Taormina, Catania, and Messina.

La Montagne infidèle was Epstein's fourth film. He was 26 years old at the time and under contract to Pathé-Consortium. In 1923 Epstein filmed *L'Auberge rouge*, *Coeur fidèle*, *La Montagne infidèle*, and *La Belle Nivernaise* (Paul Guichard was his camera operator on all but the first of these). Although it lacks the formal experiments of *Coeur fidèle*, or the diverse and lyrical observation that *La Belle Nivernaise* dedicates to water, *La Montagne infidèle* shows Epstein's lasting interest in filming in real locations (such as the port of Marseilles and the Seine in his other 1923 films). This interest, which grew throughout the 1920s, culminating in his Breton films, here takes on the nature of the cataclysmic and the extraordinary.

Part of the aura surrounding this film comes from Epstein's writings. His second film-themed book, published in 1926, was entitled *Le Cinématographe vu de l'Etna* (*The Cinema Seen from Etna*). In the first text of this collection, Epstein recreates the shooting of *La Montagne infidèle* and elaborates some of his ideas on the film medium, such as animism or the questioning of identity (as in his famous description of a mirrored staircase in the hotel where they were staying). These theoretical reflections seem to arise from the extreme experience of the volcano: "The place for me to think about

pensare la più amata macchina vivente fu quella zona di morte quasi assoluta che circondava per uno o due chilometri i primi crateri." Letto insieme al film, il testo non è solo un prezioso esempio di saggistica, ma anche un interessante resoconto delle condizioni di ripresa, che raccoglie e sviluppa alcuni dei motivi del film, come il rumore del vulcano.

Dopo che *La Montagne infidèle* fu distribuito come parte di un programma Pathé nel 1923, ci sono alcuni riferimenti a proiezioni speciali, come quella al Club du Cinéma de Bruxelles nel 1927, ma dall'avvento del sonoro in poi non si trovano tracce di proiezioni a 35mm. Tuttavia, il film circolò in formato ridotto, poiché Pathé continuò a sfruttarlo nel mercato domestico e scolastico (Pathé Kok, 28mm) o nelle piccole cittadine (Pathé-Rural, 17,5mm). Era disponibile anche come Pathéorama, un visore d'immagini fisse disposte su una striscia di pellicola 35mm. Un Pathéorama conservato presso la Cinémathèque française era tutto ciò che del film risultava essere sopravvissuto.

È proprio una versione in formato ridotto di *La Montagne infidèle* che è stata identificata alla Filmoteca de Catalunya. Si tratta di una copia Pathé Kok del 1924, imbibita e con didascalie in spagnolo, che fu distribuita da Vilaseca e Ledesma, rappresentanti della Pathé in Spagna. Le scatole originali recano anche il sigillo del circuito CINAES, un conglomerato di società di Barcellona tra cui la stessa Vilaseca e Ledesma che, durante gli anni della Seconda Repubblica Spagnola (1931-1939), svolgeva varie attività, tra cui la presentazione di film culturali ed educativi.

Il materiale ritrovato è una copia di distribuzione con alcuni danni causati dall'usura ma senza degrado fotochimico. Coincide con il metraggio e le didascalie delle copie originali in 35mm (secondo la documentazione conservata) e non presenta lacune evidenti, ad eccezione di alcune giunte dovute a rotture con perdita minima di fotogramma, della mancanza del cartello con il nome di Epstein e di qualche dissolvenza non completa.

Il lavoro di digitalizzazione (scansione a 4K), il restauro digitale e la realizzazione dei master di conservazione e dei DCP sono stati eseguiti presso la 2CR-Filmoteca de Catalunya. La conservazione fotochimica della pellicola originale 28mm viene effettuata presso l'ANIM (Cinemateca Portuguesa).

L'identificazione di questa copia e le relative approfondite ricerche condotte hanno recentemente portato alla localizzazione e all'identificazione nelle collezioni dell'Eye Filmmuseum di una copia incompleta in 35mm con didascalie in olandese. Questa copia è stata trovata grazie al lavoro di rete di colleghi archivisti come Emilie Cauquy e Joël Daire (Cinémathèque française), Andrea Meneghelli (Cineteca di Bologna) e Elif Rongen (Eye Filmmuseum). Dopo un primo esame effettuato con la conservatrice Elif Rongen, l'Eye Filmmuseum e la Filmoteca de Catalunya opereranno assieme per recuperare questo nuovo elemento che, aggiunto al 28mm, permetterà una conoscenza più precisa dello straordinario film di Epstein.

DANIEL PITARCH, ROSA CARDONA

the most beloved living machine was this almost absolutely dead zone extending one or two kilometres around the first craters." Read together with the film, the text is not only a valuable piece of essay writing but also an interesting account of the filming conditions, gathering and developing some of the film's motifs, such as the sound of the volcano.

After *La Montagne infidèle* was distributed as part of a Pathé programme in 1923, there are some references to special showings, such as one at the Club du Cinéma de Bruxelles in 1927, but from the sound era onwards we do not find records of 35mm screenings of the film. However, it was circulated in small-gauge formats, as Pathé continued to distribute it on the domestic and educational market (Pathé-KOK, 28mm) or in small towns (Pathé-Rural, 17.5mm). It was also available for the Pathéorama, an individual viewing device with which a person could see frames of a film via a filmstrip. Until now the only known remaining traces of the film consisted of a Pathéorama preserved at the Cinémathèque française.

It is thus exciting that a small-gauge element has been identified at the Filmoteca de Catalunya. This is a Pathé-KOK print on 1924 film stock, tinted, and with intertitles in Spanish. It was distributed by Vilaseca and Ledesma, Pathé's representatives in Spain. The original cans also bear the seal of having passed through the CINAES circuit, a conglomerate of Barcelona companies including Vilaseca and Ledesma, which, in addition to other activities, exhibited cultural and educational films during the years of the Second Spanish Republic (1931-1939).

This film material is a distribution copy, with some usage damage but without photochemical deterioration. It coincides with the footage and intertitles of the original 35mm copies (according to preserved documents) and has no noticeable gaps, except for some splicing due to breakage, with minimal loss of frames, the lack of the title with Epstein's name, and some incomplete dissolves.

The digitization work (scanning to 4K), digital restoration, and the creation of preservation masters and DCPs have been carried out at 2CR-Filmoteca de Catalunya, the Filmoteca's preservation and restoration centre. The photochemical preservation of the original 28mm film is being done at ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), the Cinemateca Portuguesa's conservation centre.

The identification of this print and extensive documentation research about the film has recently led to the location and identification of another element, an incomplete 35mm print with Dutch intertitles in the collections of the Eye Filmmuseum in Amsterdam. This was found thanks to networking with fellow archivists such as Emilie Cauquy, Joël Daire (Cinémathèque française), Andrea Meneghelli (Cineteca di Bologna), and Elif Rongen-Kaynakçi (Eye Filmmuseum). After a first inspection of the 35mm material with curator Elif Rongen-Kaynakçi, Eye Filmmuseum and the Filmoteca de Catalunya plan to work together on the recovery of this new 35mm item, which, added to the 28mm, will lead to more precise knowledge of this extraordinary film.

DANIEL PITARCH, ROSA CARDONA

NIGHT OWLS (LADRONI) (US 1930)

REGIA/DIR: James Parrott. SCEN: Leo McCarey. ED.SOGGETTO/STORY ED: H.M. Walker. MONT/ED: Richard Currier. PHOTOG: George Stevens. MUS: Marvin Hatley, Harry Von Tilzer, William Axt, Nat Shilkret. SD EFF: Elmer Raguse. CAST: version ES/IT: Stan Laurel, Oliver Hardy, Edgar Kennedy (*agente/Officer Kennedy*), Enrique Acosta (*capo della polizia/police captain*), James Finlayson (*Meadows, maggiordomo/butler*), Robert Emmett O'Connor, Baldwin Cooke, Charles McAvoy, Bob Minford (*poliziotti/policemen*). PROD: Henry Ginsberg, Hal Roach Studios/M-G-M. RIPRESE/FILMED: 10-11.1929. USCITA/REL: 04.01.1930 (ENG vers.) SD: Western Electric – Victor Recording (film/disc) [orig. ENG vers. 2 rl., 21'; SPA & ITA vers. 4 rl., c. 36']. COPIA/COPY: DCP, 39' (da/from 35mm dupe neg. nitr., 3500 ft., 24 fps); did./titles, dial: ITA. FONTE/SOURCE: Progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio" / Istituto Cinematografico dell'Aquila.

Un recupero promosso dall'Istituto Cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica" nell'ambito del progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio: salviamo le versioni italiane dei film di Laurel & Hardy!" / A restoration sponsored by the Aquila Film Institute "La Lanterna Magica" as part of the project "S.O.S. Laurel and Hardy: Let's save the Italian versions of Laurel & Hardy films!"

Uno dei primi film sonori di Laurel e Hardy, incentrato sul mondo del varietà. Molti sketch infatti sembrano ispirati a quelli messi in scena da Laurel quando lavorava nella compagnia di Fred Karno; a conferma di ciò la canzone suonata dalla pianola *Down at the Old Bull and Bush*, ritenuta all'epoca quasi l'inno del music-hall. Parlando in generale, la coppia comica si trovava dinanzi a una sfida ardua: produrre versioni dei loro film in diverse lingue, per soddisfare il loro crescente pubblico internazionale. In questo pare che Roach sia stato il solo produttore di corti a farlo, utilizzando il dialogo scritto foneticamente per gli attori principali e rimpiazzando i

One of Laurel and Hardy's first sound films, this short is set in the world of variety, with many of their sketches apparently inspired by those performed by Laurel when he was working with Fred Karno; this is confirmed by the song heard on the pianola, "Down at the Old Bull and Bush", which was then almost the official anthem of the music hall. The comedy duo faced a daunting challenge: producing versions of their films in multiple languages to satisfy a growing international audience. It seems that Roach was the only producer of shorts to do so, using phonetically written dialogue for the principal actors and



Ladroni/Night Owls, 1930: Stan Laurel, Oliver Hardy, Enrique Acosta, Edgar Kennedy, Charles McAvoy, Bob Minford, James Finlayson. (Progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio")



Ladroni/Night Owls, 1930. *Cinema Teatro: Illustrazione Quindicinale degli Spettacoli*, IV, n. 23-24, 16-31.12.1930. (Progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio")

personaggi di contorno, di madrelingua inglese, con un cast esperto nella lingua appropriata. Tra l'ottobre del 1929 ed il febbraio del 1931, Laurel & Hardy realizzarono versioni multilingue di undici corti (otto erano in spagnolo e riscossero un enorme successo popolare). *Night Owls* fu il primo di queste versioni multilingue, intitolato *Ladrones* per i paesi di lingua spagnola e *Ladroni* per l'Italia, quest'ultimo auto-doppiato dagli stessi attori con dialoghi sincronizzati sull'edizione spagnola, approfittando delle affinità fonetiche dei due idiomi. A proposito di produzioni americane giunte in Italia col sistema delle "controvoci" o *doublage*, tra il 1930 ed il 1931,



Ladroni/Night Owls, 1930. Stan Laurel, Oliver Hardy. (Progetto "S.O.S. Stanlio e Ollio")

replacing the secondary English-speaking characters with casts experienced in the appropriate language. Between October 1929 and February 1931, Laurel and Hardy made multilingual versions of 11 shorts; the 8 in Spanish gained a huge popular success. *Night Owls* was the first of these, titled *Ladrones* in Spanish-speaking countries and *Ladroni* in Italy, the latter dubbed by the actors themselves using dialogue synchronized with the Spanish version, and taking advantage of the phonetic similarities of the two languages. Regarding American productions released in Italy with controvoci or *doublage* (dubbing) in 1930-1931, an article

Vinicio Marinucci, in un suo articolo intitolato “Problemi del ‘sonoro’: La produzione multilingue” (*Cinemondo*, anno V, n. 94 del 20 agosto 1931, pp. 5-6), elenca i titoli di tre film: *L'isola misteriosa*, *Chi non cerca trova* e *Ladroni*.

La versione spagnola di *Night Owls* fu girata tra il 30 ottobre ed il 12 novembre del 1929; un trafiletto apparso su *Variety* del 29 luglio 1930, annunciava: “Hal Roach ha aggiunto l'italiano all'elenco delle lingue che i suoi attori dovranno imparare. Le prime che verranno realizzate in quella lingua sono le commedie di Laurel e Hardy. I due comici parleranno italiano in *The Night Owls* la prossima settimana.”

La registrazione dei dialoghi italiani slittò alla fine di agosto: la documentazione relativa ai dischi sonori semi-sincronizzati a 78 giri, che la RCA Victor realizzò per gli studios cinematografici, riporta il 25-26 agosto 1930 come date di incisione dei quattro dischi (uno per ogni rullo) con la traccia sonora italiana di *Ladroni*. Ogni versione fu ampliata per raddoppiarne la durata (da 2 a 4 rulli), cosa che Stan Laurel avrebbe approvato. Nel 1930, infatti, l'attore inglese si lamentò con il *Los Angeles Times* circa la maggiore brevità dell'edizione americana. Le edizioni straniere *Ladrones* e *Ladroni* risultano più in linea con la visione originale voluta da Laurel circa il materiale sceneggiato, incluso un “finale” non visibile nelle stampe in lingua inglese. La versione spagnola – e presumibilmente anche quella italiana – presenta il tema sonoro detto del “cuckoo”, lanciato ufficialmente con il corto *Brats*, quattro mesi più tardi. Dall'osservazione del negativo italiano, digitalizzato dal Progetto “S.O.S. Stanlio e Ollio” (1066 metri in pellicola 35mm, per una durata di 39', dalla Collezione Roberto Pallme, George Eastman Museum, Rochester, NY), messo a confronto con le copie positive in circolazione della versione spagnola, e ipotizzando che il negativo di stampa fosse unico, si deduce che per la stampa delle versioni italiane furono sostituiti i titoli e i cartelli intermedi e che se ne sia strappata una piccola parte, poi appositamente riparata, ristampata con un mascherino leggermente diverso e reinserita nel negativo. Gli attuali sottotitoli in italiano sono stati tradotti dalla versione in lingua spagnola.

ENZO PIO PIGNATIELLO



Ladroni/Night Owls, 1930. Stan Laurel, Oliver Hardy.
(Progetto “S.O.S. Stanlio e Ollio”)

by Vinicio Marinucci listed three films, *L'isola misteriosa* [*The Mysterious Island*], *Chi non cerca trova* [*Free and Easy*], and *Ladroni* [*Night Owls*] (“*Problemi del ‘sonoro’: La produzione multilingue*”, *Cinemondo*, V, no. 94, 20 August 1931, pp. 5-6). *The Spanish version of Night Owls was shot between 30 October and 12 November 1929, and a short notice in the 29 July 1930 issue of Variety announced that “Hal Roach has added Italian to the list of languages for his actors to wise up on. First to be made in that language are the Laurel and Hardy comedies. The two comics will spick on The Night Owls next week.”* [Note: The verb “spick” in this context is a disparaging play on words.]

Recording the Italian dialogue was postponed to the end of August: documentation on the semi-synchronized 78 rpm sound discs, which RCA Victor produced for film studios, states that the 4 discs (one for each reel) with the Italian soundtrack of *l'ladroni* were recorded on 25-26 August 1930. Each foreign-language version was expanded to double the length of the original film (from 2 to 4 reels), which Stan Laurel would have approved – indeed, he complained to the *Los Angeles Times* in 1930 about the relative brevity of the American print. *Ladrones* and *Ladroni* are more in line with Laurel's original vision of the script, including an ending not visible in the English-language prints.

The Spanish version – and presumably the Italian one, too – presents Laurel and Hardy's familiar theme music by Marvin Hatley, known as “Dance of the Cuckoos” or “The Cuckoo Song”, which had its official launch four months later in Brats. Comparing the Italian negative, digitized by the “S.O.S. Stanlio e Ollio” project (35mm, 3500 ft., 39', from the Roberto Pallme Collection at the George Eastman Museum), with the positives available of the Spanish version, and assuming that the printing negative was unique, we may deduce that the titles and intertitles were replaced when the Italian versions were printed, and that a small lost section was repaired and then reprinted with a slightly different framing and reinserted into the negative. The present Italian subtitles have been created using the Spanish-language version.

ENZO PIO PIGNATIELLO

PROFANAZIONE (IT 1924-1926)

REGIA/DIR, SCEN: Eugenio Perego. PHOTOG: Vito Armenise? Domenico Bazzichelli? CAST: Leda Gys (Giulia Quaranta), Alberto A. Capozzi (Luciano Quaranta), Silvio Orsini (Alfredo Martini), Eduardo Senatra (Roberto Marelli). PROD: Lombardo Film, Napoli. V.C./CENSOR DATE: 15.12.1924 (no. 20167). USCITA/REL: 04.04.1926 (Roma). COPIA/COPY: DCP, 63'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemonà.

Eugenio Perego non ha la considerazione che merita tra i registi del cinema muto italiano. Anche una voce precisa nei dati come quella di Roberto Chiti per il *Filmlexicon degli autori e delle opere* è molto ridimensionante sull'importanza del regista. Fortunatamente le ricerche filmografiche di Vittorio Martinelli, e i suoi lavori su Leda Gys e la Lombardo Film (poi Titanus) hanno cominciato a offrire un quadro che consente di accorgersi che Perego non è stato affatto uno dei tanti direttori artistici. E fortunatamente si è potuto vedere anni fa (anche alle Giornate 2017) il suo film *Trappola* (il titolo sulla copia è appunto senza articolo, non *La trappola* o *In trappola* come da filmografie) che nel 1922 apparve avviare una fedele collaborazione con la Lombardo Film, di numerosi film con l'attrice fino, alle soglie del sonoro, all'apparentemente perduto *La signorina Chicchirichi* che nel 1929 interrompe l'attività cinematografica di entrambi, come se per loro il cinema finisse col muto. E se Leda Gys, da moglie di Gustavo Lombardo e madre di Goffredo, mantenne alla Titanus un ruolo di "madonna del cinema", comparando anche nelle foto sul set di *Maddalena* di Genina, Perego, pur vivendo fino al 1944, rimase allo stato delle conoscenze inattivo, diversamente dall'altro regista dell'attrice Ubaldo Maria Del

Eugenio Perego has not had the attention he deserves among Italian silent film directors, and even precise data, as in Roberto Chiti's entry in the Filmlexicon degli autori e delle opere, can be very reductive with respect to his importance. Fortunately, Vittorio Martinelli's research, and his work on Leda Gys and Lombardo Film (later Titanus) have begun to show that Perego was more than just one among many filmmakers. Some years ago (at the Giornate in 2017) it was possible to see Trappola (the title on the copy has no article: not La trappola, nor In trappola, as in filmographies), the 1922 feature that appears to have launched a steady collaboration with Lombardo, involving numerous films with Gys. This continued up to a film that is now seemingly lost, La signorina Chicchirichi, which concluded both their careers in 1929, on the threshold of sound, as if for them cinema had ended with the silents. But while Leda Gys, wife of Gustavo Lombardo and mother of Goffredo, retained the role of a "Madonna of film" at Titanus, even appearing in photos on the set of Genina's Maddalena, Perego stopped working, as far as we know, though he lived on until 1944 – unlike her other director, Ubaldo Maria Del Colle, who was involved in Titanus productions until the post-war period. Seeing Trappola also revealed the



Profanazione (1924-26). Eduardo Senatra, Leda Gys. (La Cineteca del Friuli)



Colle che fu coinvolto fino al dopoguerra in produzioni Titanus. Si diceva che fortunatamente si è visto *Trappola* perché esso rivelò non solo il consueto brio da commediante di Leda ma una forza di messinscena inusitata, cosicché un critico con sguardo complessivo sul cinema italiano come Adriano Aprà lo segnalò tra i film più convincenti del muto italiano.

Ora, con la disponibilità in versione digitalizzata a cura della Cineteca del Friuli di una copia di *Profanazione* appartenente al fondo ivi depositato dalla Cappella Underground di Trieste, ci si offre un film particolarmente importante, che si iniziò a girare già nel 1921 (con titolo *La poesia della menzogna*) ma subì censure e rimontaggi fino alla versione distribuita nel 1926. Martinelli ha il merito di segnalare che già una delle prime sceneggiature di Perego, *Quale dei due?*, realizzata dal collega Del Colle alla Pasquali nel 1912, delinea il tema di questo film. E inoltre il compianto studioso ha un'intuizione magnifica: che il tema anticipa quello del classico della napoletanità *Filumena Marturano*, la commedia di Eduardo del 1946. Con ciò indicando che le radici napoletane della Titanus hanno avuto nel milanese Perego un sorprendente ispiratore. Infatti la filmografia iniziale di Perego attraversa una lunga fase alla Milano Films, arriva a numerosi titoli con Pina Menichelli e approda all'analoga prolungata collaborazione con Leda Gys alla Lombardo Film, dove già nei titoli vari film ostentano la napoletanità.

Ci si conferma che i Lombardo, padre e figlio, sono stati anche dei grandi unificatori del territorio nazionale, distribuendo il primo nel meridione i film di Pittaluga e poi girando alla Fert di Torino, prima di creare i propri studi (in cui si girò per gli interni anche *La statua vivente*

customary comedic verve of Leda Gys and an unusually potent mise-en-scène, prompting the critic Adriano Aprà, to define it as one of the most compelling films of the Italian silent era.

Now, with the availability of a digitized version by the Cineteca del Friuli of a copy of Profanazione from La Cappella Underground of Trieste, whose collection is deposited at the archive in Gemona, we have gained a particularly important film, which began production as early as 1921 (with the title La poesia della menzogna) but was subjected to censorship and repeated edits before its release in 1926. Martinelli has the merit of pointing out that one of Perego's first screenplays, Quale dei due?, made by his colleague Del Colle for Pasquali in 1912, contains the essence of Profanazione; and the late scholar brilliantly intuited that it anticipates the subject of the Neapolitan classic Filumena Marturano, Eduardo De Filippo's play of 1946 – thus showing that Titanus's Neapolitan origins were inspired by Perego, who was Milanese. Perego's career had begun at Milano Films, followed by an extended association with Pina Menichelli and concluding with a similarly long collaboration with Leda Gys at Lombardo Film, where some titles clearly flaunt a Neapolitan character.

The Lombardo family, both father and son, were also great Italian unifiers, first distributing Pittaluga films in the south and then shooting at Fert in Turin, before establishing their own studios (also used for the interiors of Camillo Mastrocinque's La statua vivente, a 1943 feature recently rediscovered by the Cineteca del Friuli); these studios were much smaller than those at



Profanazione (1924-26). Leda Gys, Alberto A. Capozzi. (La Cineteca del Friuli)



di Camillo Mastrocinque, film del 1943 recentemente riscoperto dalla Cineteca del Friuli), studi molto più piccoli rispetto a *Cinecittà* e perciò, alla pari di quelli hollywoodiani della Universal, i più giustamente *unheimliche* per le vicende familiari di Raffaello Matarazzo e poi di Valerio Zurlini. E quel geniale riscrittore della napoletanità che è stato Matarazzo è insieme a Mastrocinque il prosecutore dei temi di doppio delineati da Perego. Come diceva già quel titolo fondante: *Quale dei due?* Chi è il figlio naturale e chi quello estraneo da imparare ad amare per amare davvero anche l'altro? Chi è la donna amata e chi la sua ingiustamente impossibile reincarnazione?

Nel 1922 Perego scrive per la Lombardo Film anche la sceneggiatura di *La fiamma sacra* di Charles Krauss, uno dei dieci film italiani del cineasta belga con la moglie-attrice Maryse Dauvray (tutti realizzati dalla Lombardo, a segno anche della sua apertura internazionale), anch'esso recentemente digitalizzato dalla Cineteca del Friuli con un altro film della coppia. E anche lì appare l'ambiguità del doppio. Questo film, come d'altronde il sofferatamente rimontato *Profanazione*, non è un capolavoro: ma essi rivelano la fucina di ossessioni da cui si forma un capolavoro come *Trappola*, e da cui poi si compie lo splendore del cinema di Matarazzo, o il fascino consapevole del teatro di Eduardo. Film in cui può sembrare che le convenzioni sociali, anche nella rappresentazione delle vicende matrimoniali, dominino sovrane, ma che invece rivelano inquietudini. Un film coevo di Perego s'intitolava già ambigualmente *L'unico peccato*, Matarazzo esplicherà poi, riprendendo in un suo titolo le parole evangeliche: *Chi è senza peccato...* – SERGIO M. GRMEK GERMANI

Cinecittà and thus, like Universal Studios, the most appropriately *unheimlich* in atmosphere for the family dramas of Raffaello Matarazzo and Valerio Zurlini. Together with Mastrocinque, Matarazzo – a truly genial exponent of the Neapolitan spirit – succeeded in continuing Perego's themes of the double. As that foundational title, *Quale dei due?*, had already asked, who is the natural child?, and who is the outsider, the child one has to learn to love in order to truly love the other? Who is the beloved woman, and who is her unjustly impossible reincarnation?

In 1922 Perego wrote the screenplay for Charles Krauss's *La fiamma sacra* (Lombardo Film), one of the ten Italian titles made by the Belgian filmmaker with his actress wife Maryse Dauvray (all made at Lombardo, reflecting its international scope), also recently digitized by the Cineteca del Friuli with another film by the couple. There too, we see the ambiguity of the double. This film and *Profanazione*, with its tormented gestation, are not masterpieces, yet they lie within the crucible of obsessions that generated the masterful *Trappola*, and lead to the splendour of Matarazzo, or the self-conscious charm of De Filippo's theatre. These are films in which it may seem that social conventions, even in the representation of marital life, are utterly dominant, but which instead reveal unease. Later, Perego's near-contemporaneous *L'unico peccato* had its ambiguous title made explicit by Matarazzo, who adopted words from the Gospel for his *Chi è senza peccato...* (Who is without sin...) of 1952. – SERGIO M. GRMEK GERMANI

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2022 / The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2022

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso il George Eastman Museum di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm Digitaal e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione del museo.

Il vincitore della 2022 è Florian Höhenstieger di Berlino, che ha recentemente completato il corso della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation presso il George Eastman Museum. Florian aveva in precedenza conseguito la laurea magistrale all'Università Konrad Wolf di Babelsberg e lavorato per festival e cineteche – allo Zeughauskino del Deutsches Historisches Museum, al Filmmuseum München, alla Berlinale. Come proiezionista ha collaborato con il Dryden Theater e il Nitrate Picture Show di Rochester, e per l'associazione CineGraph Babelsberg ha curato programmi di non fiction. Attualmente si occupa dei prestiti al Dipartimento Film del Bundesarchiv, l'archivio federale tedesco.

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman Museum collection, completing each stage of the preservation project.

The recipient of the 2022 Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship is Florian Höhenstieger, from Berlin, Germany, who recently completed the Certificate Program of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum. Prior to this, Florian earned an MA in film heritage from the Film University Babelsberg Konrad Wolf, and worked for several cinemateques and festivals, such as the Zeughauskino of the Deutsches Historisches Museum, Filmmuseum München, and the Berlin Film Festival. As a projectionist he ran shows for the Dryden Theater and the Nitrate Picture Show in Rochester, and as a curator he programs non-fiction films for the film society CineGraph Babelsberg. Currently, he is part of the film access department of the Bundesarchiv (German Federal Archives).

THE CHICKEN THIEF (US 1904)

REGIA/DIR.: Wallace McCutcheon, Frank J. Marion. FOTOG.: G.W. Bitzer. PROD.: American Mutoscope & Biograph Co.; Biograph prod. no. 2977. RIPRESE/FILMED: 16+26.11.1904. COPIA/COPY: DCP, 11', col. (da/from 35mm pos. nitr., 718.50 ft. [orig. l: 758 ft.], 15 fps, imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY; Haghefilm Digitaal, Amsterdam.

Quando nel 1904 il cinema passò da poche immagini in movimento a film formati da parecchie brevi scene e con più elaborati sviluppi narrativi, l'American Mutoscope and Biograph Co. e il loro principale regista Wallace McCutcheon, il cosiddetto “padre del cinema narrativo” (*The Moving Picture World*, 12.10.1907), decisero di affrontare in un prologo e quattro atti un tropo comune, quello del ladro di polli afroamericano.

Dopo film come *Chicken Thieves* (Ladri di polli), un Edison del 1897, o *Chicken Thief* (Ladro di polli), un Lubin del 1903, questo doveva essere un successo garantito presso il pubblico americano e fu reclamizzato come “un capolavoro nel suo genere”, “una spensierata commedia dell'assolato Sud che fa scoppiare dal ridere dall'inizio alla fine”. (*Biograph Bulletin* n. 39, 27.12.1904)

Girato nel novembre del 1904 a Asbury Park, New Jersey, e presso gli studi Biograph a New York City da Billy Bitzer, il futuro collaboratore di D.W. Griffith, il film mostra due neri che rubano dei polli per la loro povera famiglia nella fattoria di un bianco e culmina nella scena imbibita di inseguimento al chiaro di luna con un finale a sorpresa in cui il contadino ha la meglio.

Pieno zeppo di raffigurazioni stereotipate degli afroamericani e con quasi un preannuncio di linciaggio – il tutto all'insegna di un presunto sano divertimento –, questo corto ci fa seriamente intravedere la realtà razziale negli Stati Uniti quarant'anni dopo la guerra civile.

Il film viene presentato in un DCP che l'Haghefilm ha tratto da una nuova copia di preservazione ricavata da un nitrato della collezione del George Eastman Museum non datato, imbibito e virato, con perforazioni non standard e lievemente ingiallito. L'imbibizione color ciano e il viraggio seppia sono stati ricreati con il metodo Desmet.

FLORIAN HÖHENSTEIGER

*When in 1904 cinema grew from simple moving pictures into films of several short scenes and more elaborate story lines, the American Mutoscope and Biograph Co. and their chief director Wallace McCutcheon, the so-called “father of the story film” (*The Moving Picture World*, 12.10.1907), decided to take on a common trope in one prologue and four acts: the African-American chicken thief.*

*Already popularized by motion pictures such as Edison's *Chicken Thieves* (1897), or Lubin's *Chicken Thief* (1903), this was meant to be a sure hit with American audiences, and was advertised as a “masterpiece of its kind” as well as a “rollicking comedy of the Sunny South; full of hilarious laughter from start to finish.” (*Biograph Bulletin* no. 39, 27.12.1904)*

Shot by future D.W. Griffith collaborator Billy Bitzer in Asbury Park, New Jersey, and Biograph's studios in New York City in November 1904, the film shows two black men stealing chickens for their poor family from a white farmer, culminating in a chase sequence through tinted moonlight with the better (twist) ending on the farmer's side.

Drenched with stereotypical depictions of African Americans and on the verge of heralding lynch justice – all in supposedly good clean fun – this short gives a sobering glimpse into the racial reality of the United States 40 years after the American Civil War. The DCP from Haghefilm being screened is derived from a newly preserved print originating from an undated tinted and toned nitrate print with non-standard perforations and slight yellow fading from the George Eastman Museum collection. The cyan tint and sepia tone were re-created through the Desmet method.

FLORIAN HÖHENSTEIGER



The Chicken Thief, 1904. (George Eastman Museum, Rochester, NY)

Film della collezione Hans Berge / *The Hans Berge Collection*

La collezione Hans Berge rappresenta una parte cospicua della collezione di nitrati conservata nell'archivio cinematografico della Nasjonalbiblioteket norvegese. I rulli più antichi della collezione risalgono agli albori dell'industria cinematografica norvegese, quando il medium muoveva i primi passi. La collezione raccoglie cortometraggi di contenuto informativo, cinegiornali, pellicole didattiche, travelogue, ecc. Molti film contengono scene girate in Norvegia, in località distribuite da nord a sud: vediamo, in un ampio ventaglio di temi, paesaggi, industrie, festività e altri soggetti di interesse generale.

Ben poco è stato scritto su Hans Berge (1877-1934) e sul suo contributo alla storia del cinema norvegese. Non perché tale contributo sia privo di interesse; al contrario, la sua collezione contiene testimonianze uniche di eventi di grande o modesta importanza, relativi soprattutto alla Norvegia. Probabilmente il suo lavoro ha lasciato scarse tracce perché gran parte dei documenti è andata perduta.

A quanto sembra, Hans Berge era un viaggiatore. Con la sua cinepresa vagò per la Norvegia ma si spinse anche a occidente attraversando l'Atlantico. Agli inizi della sua carriera visse per un paio d'anni negli Stati Uniti, poi si stabilì nuovamente in Norvegia, ma ritornò varie volte oltre Atlantico e nel 1915 con i suoi film rappresentò la Norvegia all'esposizione internazionale Panama-Pacifico di San Francisco. In seguito si recò negli Stati americani in cui esistevano grandi comunità norvegesi, proiettando i propri film e tenendo conferenze. Descrisse i viaggi in California in un'intervista concessa a una rivista cinematografica norvegese e nel 1923 i suoi film rappresentarono la Norvegia all'esposizione mondiale di Rio de Janeiro.

Abbiamo scelto di proiettare una selezione di travelogue internazionali tratti dalla collezione Hans Berge in un programma che si estenderà sull'arco di due anni: sei cortometraggi nel 2022 e molto probabilmente altri sei nel 2023. I film di quest'anno ci porteranno in Giappone, Marocco, Nuova Zelanda, Portogallo e Venezuela.

La collezione contiene film girati in ogni angolo della Terra; si sarebbe tentati di affermare che seguiremo "le orme di Berge", ma non ci sono indizi che Berge abbia effettivamente visitato tutti questi luoghi e vi abbia girato dei film. Come sono finiti allora nella collezione Berge? È probabile che durante i suoi viaggi in America egli li abbia acquistati o scambiati con i film che aveva girato in Norvegia. Fra i travelogue della collezione figurano film sicuramente realizzati da noti operatori quali Burton Holmes, assai popolari in Norvegia all'inizio degli anni Venti, come testimoniano i documenti della censura norvegese, che solo nell'estate del 1920 elencano almeno 15 travelogue di Burton in uscita nazionale. Si tratta sempre di film di viaggio Paramount-Burton Holmes, per lo più distribuiti in Norvegia dalla Kommunernes Filmsentral. È difficile stabilire con certezza se siano stati portati in Norvegia da Berge o dallo stesso Holmes durante le sue visite in Europa, benché una combinazione dei due scenari sia concepibile.

I film stranieri della collezione Berge sono in gran parte travelogue, e non sorprende che un certo numero di essi dimostri una classica

The Hans Berge Collection makes up a significant part of the extant nitrate collection in the film archive of the Norwegian National Library. The oldest reels of the Collection date from the very early phase of Norwegian film history, when the medium was in its infancy. The Collection consists of shorts of informative content, actualities like newsreels, educational films, and travelogues, etc. Many films contain scenes of Norway, in locations from north to south, often depicting landscapes, industries, festivities, and other generally interesting subjects, with a wide variety of themes.

Very little has been written about Hans Berge (1877-1934) and his contribution to Norwegian film history. This is not because his contribution lacks interest; on the contrary, his collection contains unique records of events great and small, mainly in Norway. Probably the lack of traces of his work is due to very few documents having been preserved.

Hans Berge seems to have been a travelling man. He roamed around Norway with his camera, but he also went West, across the Atlantic. After living a couple of years in the U.S. early in his career, he again settled in Norway, but returned to the States on several trips, and in 1915 represented Norway with his films at the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco. Subsequently he travelled to American states with large Norwegian communities, showing his films and lecturing. In an interview with a Norwegian film magazine, he described journeys in California, and his films represented Norway at the 1923 World's Fair in Rio de Janeiro.

We have chosen to screen a selection of international travelogues from the Hans Berge Collection in a programme that will stretch across two years, with six shorts in 2022 and most likely another six in 2023. This year's films will take us to Japan, Morocco, New Zealand, Portugal, and Venezuela.

The collection contains films shot in all corners of the Earth, and while it would be tempting to say we will be "in Berge's footsteps", there are no indications that Berge himself visited and made films in all these places. So how did they end up in the Berge Collection? It's likely he bought or bartered them for his own films from Norway during his travels in America. The travelogues in the Berge Collection contains films known to be made by familiar cameramen such as Burton Holmes, which appear to have been quite popular in Norway in the early 1920s, as testified by records from the Norwegian film censors, which in the summer months of 1920 alone list at least 15 of Burton's travelogues on national release. They are all Paramount-Burton Holmes travel pictures, and most were distributed in Norway by Kommunernes Filmsentral. It is difficult to know for certain whether they were brought to Norway by Berge or Holmes himself on his visits to Europe, though a combination of the two scenarios is also conceivable.

mentalità colonialista. Benché le didascalie della versione distribuita in Norvegia, tradotte dalle lingue originali, abbiano spesso una patina didattica, si coglie in esse uno sguardo palesemente occidentale, che comunica un senso di superiorità o di semplice stupore di fronte al modo in cui si comporta "l'altro". Le potenze coloniali sono glorificate tramite le immagini e le didascalie, e l'esoticizzazione delle altre culture si esprime attraverso un tono di aperta condiscendenza. Anche nei film che non sembrano esplicitamente diretti a influenzare gli atteggiamenti degli spettatori, contenuto, ambientazione e struttura servono inevitabilmente a confermare gli atteggiamenti già presenti nell'opinione pubblica.

Come nel caso di molti altri paesi, l'ampia distribuzione di travelogue stranieri in Norvegia testimonia di un'intensa curiosità per il mondo esterno; tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti del secolo scorso sui quotidiani locali sono frequentissimi gli annunci pubblicitari di travelogue. Per varie ragioni, è tuttavia assai arduo reperire prove che chiariscano il contesto nel quale questi film venivano proiettati in Norvegia. I documenti della censura cinematografica sono incompleti, e prima del 1913 nel paese le attualità non erano sottoposte a censura. Pertanto non possiamo dire con certezza se o quando sia stato proiettato un film realizzato prima del 1913. Tale verifica sarebbe possibile per produzioni successive, ma in molti casi i film ci sono pervenuti in forma frammentaria e di solito manca la prima parte, ossia l'elemento essenziale che ci fornirebbe il titolo esatto e il visto di censura. È inoltre possibile che questi cortometraggi siano stati presentati, non identificati, all'interno di un programma più ampio, benché in qualche caso siano rintracciabili nei listini di film didattici norvegesi.

Sulla scia delle esperienze maturate negli Stati Uniti, Berge fu uno dei primi fautori dell'uso del cinema in classe. Quando le scuole norvegesi iniziarono a impiegare in maniera più sistematica i film come strumenti didattici era ormai iniziata l'epoca del sonoro, ma i film muti si utilizzavano ancora come materiale didattico di sostegno. Per molti dei travelogue della collezione Berge possiamo dunque aggiungere un altro contesto: essi sarebbero comparsi, successivamente, negli elenchi dei titoli appartenenti ai fondi scolastici depositati nel 1953 presso la Lilleborg Skole di Oslo. Benché nella documentazione esistente spesso manchino le prove di proiezioni effettuate in questo periodo più recente, è possibile che continuassero a circolare.

Hans Berge non fu solo un cineasta: possedeva anche una sua casa di produzione, la Framfilm, fondata nel 1913, che realizzava anche film su ordinazione. Dai documenti della censura norvegese emerge che la Framfilm e Berge collaboravano con distributori tradizionali come la Kommunernes Filmsentral. Il fatto che Berge operasse in vari modi e in vari contesti è confermato anche dal materiale pubblicitario: come faceva negli Stati Uniti e altrove, Berge girava la Norvegia tenendo conferenze e proiettando sia film che diapositive.

Com'è avvenuto per tanto altro materiale dell'era del nitrato, dobbiamo aspettarci che nel corso degli anni cospicue parti dell'originale collezione di Berge siano andate perdute. A quanto sembra, inoltre, nel periodo dell'occupazione tedesca la collezione fu smembrata e conservata in diversi luoghi di Oslo. Non sappiamo se dopo la fine

The foreign films in the Berge Collection consist largely of travelogues, with a number unsurprisingly demonstrating a classic colonialist point of view. Although the Norwegian distribution intertitles, translated from their original languages, often have an educational veneer, they still have a marked Western gaze, and convey a sense of superiority or simple astonishment at the way "the other" behaves. Colonial powers are glorified both through images and intertitles, and the exoticizing of other cultures is expressed through an openly condescending tone. Even in films whose purpose does not directly appear to be to influence attitudes, their content, setting, and structure inevitably serve to reinforce existing attitudes of the general public.

As with many countries, the wide distribution of foreign travelogues in Norway indicates an intense curiosity about the outside world; local newspapers from the late 1910s and the early 1920s are full of advertisements for travelogues. However, trying to uncover proof that would shed light on the films' projection context in Norway is difficult for many reasons. Documents from the film censors are not complete, and before 1913 actualities were not subject to censorship in Norway. Therefore we cannot say with certainty when, or if, a pre-1913 film was shown. Later productions might be possible to look up, but in many cases the films exist as fragments, and typically the first part is missing – the essential element that could have given us the exact title and a censorship stamp. Also, these shorts may have been presented unidentified in a longer programme, though in some cases they may be found in distribution lists of Norwegian educational films. Inspired by his experiences in the USA, Berge was an early advocate of the use of film in the classroom. It was already the sound era by the time Norwegian schools started employing films to a greater extent as didactic tools, but silents still had a life as educational supporting material. So, for many of the travelogues in the Berge Collection we can add another context: they would later appear in documents that list titles in the school collection deposited in 1953 at Lilleborg Skole [School] in Oslo. Although evidence of screenings in this later period is often lacking in existing documents, it remains possible that they continued to be shown to Norwegian audiences. Hans Berge was not only a filmmaker. He had his own production company, Framfilm, established in 1913, which also made movies to order. Norwegian censorship records tell us that Framfilm and Berge collaborated with established distributors like Kommunernes Filmsentral. That Berge worked in many ways and many contexts is also confirmed by advertisements: just as he did in the U.S. and elsewhere, Berge travelled around Norway, lecturing and showing both film and slides.

Like so much other material from the nitrate era, we must expect that large parts of Berge's original collection were lost over the years. It also appears that the collection was split up during the German Occupation and stored at different addresses in Oslo. Whether his son, Jan Berge, succeeded in reassembling everything

della seconda guerra mondiale il figlio di Hans Berge, Jan, sia riuscito a riunire tutto il materiale. È anche possibile che, mentre ricostituiva la collezione, Jan Berge vi abbia inserito singoli rulli appartenenti ad altre case di produzione o distribuzione, ma è difficile averne le prove. Sappiamo invece che negli anni Cinquanta egli avviò una causa legale, risoltasi infine a suo favore, per dimostrare i propri diritti su una grossa parte della collezione paterna. Dalla documentazione disponibile emerge che, purtroppo, a quel punto molti film erano stati accorciati, cosa che corrisponde allo stato attuale dei materiali, esaminati a 70 anni di distanza. Anche così la collezione conta centinaia di rulli, molti dei quali continuano a porre domande che ci stimolano a esplorare nuove prospettive e narrazioni alternative. — TINA ANCKARMAN

after the end of the Second World War, we don't know. It may also be the case that Jan Berge, during his reconstitution of the collection, may have included single reels belonging to other film or distribution companies, but this is hard to prove. What we do know is that in the 1950s he waged a legal battle to prove his rights to a big part of his father's collection, which was eventually resolved in his favour. The records reveal that at this point many of the films had, unfortunately, been shortened, which corresponds to how the material is today, when we are inspecting the reels some 70 years later. Even so, the remaining collection adds up to hundreds of reels, many of which continue to generate questions that challenge us to explore new perspectives and alternate narratives. — TINA ANCKARMAN

Giappone/ Japan

[JAPAN I FEST] [Giappone in festa / Japan Festivals] (JP?, c.1914-16)

REGIA/DIR: ?. COPIA/COPY: DCP, 16'31", col. (da/from 35mm nitr., 276 m., imbibito/tinted); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

I filmati giapponesi della collezione Hans Berge consistono di immagini estremamente rare, che non risulta siano sopravvissute in Giappone, circostanza che ne fa un'emozionante scoperta. Il film qui intitolato *Japan i fest* documenta tre cerimonie tenute a Kyoto a metà degli anni Dieci del secolo scorso durante l'era Taishō (1912-1926), ed è particolarmente interessante per le numerose scene del "Tayū dōchū", una processione tradizionale e rigidamente formalizzata delle cortigiane di alto rango denominate "Tayū", che si svolgeva a Kyoto nel quartiere di Shimabara.

La prima cerimonia è un rituale congiunto di sacerdoti buddisti e scintoisti, mentre la seconda è la processione Tayū dōchū a Shimabara, in cui ammiriamo le acconciature e i costumi caratteristici di queste celebri donne. Grazie alla presenza delle famose Tayū che parteciparono alla processione rituale fra il 1914 e il 1916, siamo in grado di restringere la data delle riprese a questi anni. La terza e ultima sequenza ci mostra la vivace festa del santuario portatile di Inari, la più importante festa annuale che si svolge presso il santuario scintoista Fushimi Inari Taisha.

La prima cerimonia sembra uno speciale evento commemorativo tenutosi in quell'anno, mentre le feste del Tayū dōchū e di Inari sono eventi primaverili annuali che si celebrano intorno al 22 aprile. Di recente il soggetto del filmato conservato al BFI National Archive con il titolo di *Rice Festival in Kyoto* (disponibile su You Tube) è stato identificato nel Tayū dōchū svoltosi a Shimabara la mattina del 22 aprile 1908, seguito, nel pomeriggio dello stesso giorno, dalla festa di Inari (le immagini furono girate dalla casa cinematografica di Kyoto Yokota Shōkai). Analogamente, il film distribuito in Norvegia con il titolo *Japan i fest* include cronologicamente prima il Tayū dōchū e poi la festa di Inari, ma mostra una fase diversa della festa rispetto al più antico materiale del BFI. — MIKA TOMITA

The Japanese footage in the Hans Berge Collection consists of extremely rare images that are not known to survive in Japan, making them an especially exciting discovery. The film here called Japan i fest captures three ceremonies held in Kyoto in the mid-1910s, during the Taishō era (1912-1926), and is particularly notable for the many scenes of the Tayū Dōchū, a traditional, rigidly formalized procession of high-ranking courtesans known as Tayū that took place in the Shimabara district of Kyoto.

The first ceremony is a joint ritual of Buddhist and Shintō priests, while the second is the Shimabara Tayū Dōchū procession, featuring the distinctive hairstyles and costumes of these celebrated women. Thanks to the presence of the famed Tayū who participated in the ritual parade between 1914 and 1916, we are able to narrow the date of shooting to these years. The third and final sequence shows the lively portable-shrine Inari Festival, the most important annual festival at the Fushimi Inari Taisha Shintō shrine.

The first ceremony appears to be a special memorial event held that year, while the Tayū Dōchū and Inari Festivals are annual spring events held around April 22nd. Recently the BFI National Archive's footage labelled Rice Festival in Kyoto (available on YouTube) was identified as depicting the Shimabara Tayū Dōchū from the morning of 22 April 1908, followed by the Inari Festival in the afternoon of the same day, shot by the Kyoto film company Yokota Shōkai. Similarly, the film distributed in Norway as Japan i fest first included the Tayū Dōchū and then the Inari Festival chronologically, but shows a different part of the festival from the earlier BFI material. — MIKA TOMITA



[*Japan i fest*], c. 1914-16 (primi due fotogrammi/first two frames). *Japan of Today*, 1918. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

JAPAN OF TODAY (US 1918)

Post Travel Film No. 25

REGIA/DIR, PROD: Clyde E. Elliott. PROD: Post Film Company. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 29.12.1918 (US). COPIA/COPY: DCP, 10'22", col. (da/from 35mm nitr., 215 m., imbibito/tinted); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Nel giugno del 1918, la Pathé Exchange annunciava una nuova serie, Post Travel Pictures, prodotta da Clyde E. Elliott della Post Film Company e intelligentemente lanciata negli Stati Uniti attraverso giornali che pubblicizzavano ogni episodio come se fosse una loro autonoma produzione, tipo "The Philadelphia Inquirer Travel Series," "The Age-Herald Travel Series," ecc. Nel 1917 l'intrepido Elliott, ora meglio conosciuto come regista di *Bring 'Em Back Alive* (1933), cominciò a girare il mondo con un operatore non identificato per realizzare documentari di viaggio. Nel giugno del 1918 la Pathé iniziò a distribuire la prima serie, costituita da 52 film da un rullo. Altre serie seguirono per terminare nel 1923, quando a curarne la distribuzione era la Chadwick Pictures Corporation. Il materiale sul Giappone contemporaneo fu presentato in due episodi consecutivi della serie "Post Travel", il n. 25 e il n. 26, entrambi intitolati *Japan of Today*. Alle Giornate 2022 viene presentato il n. 25, che ci mostra l'animato viavai della vita quotidiana nel quartiere di Asakusa a Tokyo, con l'aggiunta di immagini di Nagasaki, Kamakura e Yokohama – città e zone tutte popolari presso i viaggiatori provenienti dall'Europa e dagli Stati Uniti. Il film inizia ad Asakusa Rokku (Via del Teatro), il distretto dove fu costruita la prima sala cinematografica del Giappone. È visibile un cartellone pubblicitario di *Gōketsu miyabe kumatarō*, interpretato da Matsunosuke Onoe e proiettato all'Asakusa Yuraku-kan dal 28 marzo al 6 aprile 1917: le riprese devono quindi essere state effettuate nel corso di quella settimana. Una conferma ci viene da un manifesto che sembra essere quello di *The Perilous Swing*, un episodio del serial con Helen Gibson *The Hazards of Helen*, presentato puntata dopo puntata all'Asakusa a partire dal gennaio 1917; l'episodio cui si riferisce il manifesto uscì in quel cinema il 25 marzo.

La scena dei bambini che praticano l'arte marziale del kendo fa parte probabilmente di un evento propedeutico, ossia della dimostrazione

In June 1918, Pathé Exchange announced a new series, Post Travel Pictures, produced by Clyde E. Elliott's Post Film Company and cleverly marketed throughout the United States in newspapers that advertised each entry as if it were their own production, for example, "The Philadelphia Inquirer Travel Series," "The Age-Herald Travel Series," etc. Beginning in 1917, the intrepid Elliott, now best known for directing Bring 'Em Back Alive (1933), crossed the globe with an unidentified cameraman shooting travelogues; in June 1918 Pathé began distributing the first series, consisting of 52 one-reelers. Further series followed, the last in 1923 when they were released through the Chadwick Pictures Corporation. His Japanese footage was presented as two consecutive entries in the series, numbers 25 and 26, both titled Japan of Today. Number 25, screened here, features the bustle of daily life in Tokyo's Asakusa district in 1917, with some additional scenes of Nagasaki, Kamakura, and Yokohama – all cities and areas popular with travelers from Europe and the United States. The film begins in Asakusa Rokku (Theatre Street), the district where Japan's first film theatre was built. Based on the visible advertising billboard for Gōketsu Miyabe Kumatarō, starring Matsunosuke Onoe, screened from 28 March – 6 April 1917 at Asakusa Yuraku-kan, the footage must have been shot during that week. This is further confirmed by a billboard that appears to be for "The Perilous Swing", an episode of the Helen Gibson serial The Hazards of Helen, which was released sequentially in Asakusa beginning in January 1917; the episode on the billboard was released at that cinema on 25 March.

The children's kendo (martial arts) scene is thought to be an introductory event to demonstrate a kind of armour for elementary

di un tipo di armatura per bambini delle scuole elementari comprendente una maschera provvista di un pomello a molla che, premuto, veniva spinto in alto. L'evento fu organizzato dall'Associazione per la promozione dell'istruzione e delle arti marziali giapponesi. L'Associazione, che aveva sede nei pressi del parco di Ueno, a circa 600 metri dall'Asakusa, iniziò le vendite di quest'armatura nel 1916. Dopo le inquadrature del grande Buddha, la sequenza presentata come "preghiera buddista" ritrae probabilmente una sfilata pubblicitaria della Hoshi Pharmaceutical Co., Ltd., come si evince dalla scritta che compare sugli abiti e sugli ombrelli dei partecipanti. È interessante notare che all'epoca la Hoshi Pharmaceutical, considerata "la prima impresa farmaceutica dell'Asia orientale", iniziava a sviluppare vaccini e partecipava alla produzione nazionale di chinino e morfina. Il carico del carbone a Nagasaki e i riscio di Yokohama erano soggetti molto popolari presso gli operatori dell'epoca: venivano spesso riprodotti sulle cartoline e si vedono anche nei film della Paper Print Collection della Library of Congress. Seguono scene di esercizi ginnici e giochi al parco Ueno, il santuario di Kameido Tenjin, il parco di Yokohama e inquadrature di scolari delle scuole elementari; poi il film ritorna all'Asakusa con i suoi addetti alla pubblicità del cinema e quindi passa al tempio di Sensōji. Tutte queste immagini sono preziosissime in quanto non risulta che esistano in Giappone. – MIKA TOMITA

school children that featured a type of headgear with a spring-loaded knob that pops up when struck. It was organized by the Association for the Promotion of Japanese Education and Martial Arts, which was located near Ueno Park, about 600 metres from Asakusa; the association began selling this armour in 1916. Following shots of the Great Buddha, the footage introduced as "Buddhist Prayer" is probably a publicity parade for the Hoshi Pharmaceutical Co., Ltd., based on the text appearing on the clothes and umbrellas of the participants. It is interesting to note that at that time Hoshi Pharmaceutical started to develop vaccines and was involved in the domestic production of quinine and morphine, and is said to have been "the top pharmaceutical company in East Asia". Coal-loading in Nagasaki and the rickshaws of Yokohama were popular subjects for cameramen of the period, frequently reproduced on postcards and also seen in films among the Paper Print Collection at the Library of Congress. What follows are scenes of exercising and playing in Ueno Park, the Kameido Tenjin Shrine, Yokohama Park, and then shots of elementary school students, before the film returns to Asakusa and the movie theatre advertising team and then Sensōji Temple. All these images are highly valuable as they are not known to exist in Japan. – MIKA TOMITA

Marocco / Morocco

[BILLEDER FRA MAROKKO] [Immagini dal Marocco/Pictures from Morocco] (FR?, c.1910)

REGIA/DIR: ?. COPIA/COPY: DCP, 3'31", col. (da/from 35mm nitr., 70 m., pochoir/stencil-colour); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Questo breve frammento anonimo appartiene a un film distribuito in Norvegia intorno al 1910; le sue origini – la produzione, l'autore e persino il paese – rimangono sconosciute. Consiste di dieci scene, i cui soggetti vanno dai paesaggi alle attività agricole, fino agli studi di individui. Le ultime due scene ci mostrano volti di giovani; come specificano le didascalie, si tratta di Chleuh ("non arabi"): il primo, che sembra posare dinanzi alla macchina da presa, ostenta sulla testa rasata un turbante di fili attorcigliati, mentre il secondo, dalle labbra carnose e dai capelli crespi, è definito "primitivo" dalla didascalia. Queste immagini, risalenti all'inizio del ventesimo secolo, costituiscono un interessante documento storico ed etnografico realizzato all'epoca dell'espansione coloniale degli Stati europei, i cui viaggiatori andavano scoprendo regioni da colonizzare. Il film è un esempio di quanto ampiamente le immagini e gli stereotipi coloniali distorti tipici del periodo fossero diffusi, non necessariamente ad opera delle autorità coloniali, ma con un grado di assimilazione tale da indurre i viaggiatori europei a ripeterli pressoché all'infinito. Le didascalie definiscono Chleuh le persone ritratte e il film cerca di descriverle mostrando i luoghi e le usanze della loro vita. Si noti che una didascalia riferita a "mandrie di bovini" accompagna una scena in cui vediamo pecore e capre.

This short anonymous fragment of a film was distributed in Norway ca. 1910; its origins – production, author and even country – remain unknown. It consists of ten scenes, ranging from landscape and agriculture to studies of individuals. The last two scenes show faces of young men, with intertitles stating they are the Chleuh ("not Arabs"): the first appears to be posing for the camera, sporting a turban in the form of a braided cord around his shaved head, then a young man with full lips and kinky hair described as "primitive" in the intertitle. These images from the early 20th century are an interesting historical and ethnographic document made during the period of colonial expansion by European states, whose travellers were discovering regions to be colonized. The film is an example of how the biased images and colonial stereotypes of the period became widespread, not necessarily through colonial authorities but with such a degree of assimilation that European travellers reproduced them almost endlessly. The intertitles define the people as the Chleuh, and the film seeks to show them through portraits, where they lived, and their way of life. It should be noted that an intertitle referring to "cattle herds" accompanies a scene featuring sheep and goats. The long shots feature landscapes (river, fields, sheep and goats



[Billeder fra Marokko], c. 1910. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

I campi lunghi ci mostrano paesaggi (un fiume, campi, pecore e capre al pascolo, capanne), mentre i primi piani indugiano sui volti, per attirare l'attenzione su tratti fisici giudicati esagerati. Questi frammenti superstiti sono ovviamente intrisi dei cliché e degli stereotipi allora in voga e rispecchiano lo sguardo coloniale od occidentale che si appropria dell'altro e lo imprigiona nel reame dell'esotismo. L'approccio è estremo e persino razzista, se dobbiamo giudicare dalla didascalia che, alla fine del film, parla di un "tipo primitivo".

Se le origini del film non sono note, rimangono anonime anche le persone che vi compaiono. Nulla conferma che si tratti effettivamente dei Chleuh (o Shilha o anche Ishelhién) dell'Atlante. Gli Amazigh in Marocco si suddividono approssimativamente in tre gruppi: i Chleuh nell'Anti-Atlante (e nel Sous); gli Imazigh nel Medio Atlante; e i Rifiani nella regione del Rif. Inoltre, le usanze indicate nelle didascalie come tipiche di queste culture non hanno alcun nesso con i Chleuh, i quali (per fare un esempio) costruiscono case di legno e argilla e non vivono in capanne. Anche i dromedari (non "cammelli": gli Africani parlano di dromedari, mentre i cammelli vivono nell'Asia centrale) si collegano più strettamente alle popolazioni nomadi.

Agli inizi del Novecento i viaggiatori stranieri avevano scarsissime occasioni di spingersi nelle montagne dell'Atlante, poiché allora l'entroterra del Marocco era difficile da raggiungere (le strade erano malamente tracciate e insicure). I paesaggi che vediamo nel film sono invece piatti, abitati da popolazioni arabofone piuttosto che parlanti Amazigh. Si tratta forse di popolazioni nomadi, insediate temporaneamente in capanne, in una pianura che sembra ricca di risorse naturali?

Al di là della sua ottica colonialista e razzista, il film presenta un motivo d'interesse. Vediamo l'abbigliamento delle persone di allora,

grazing, huts), while the close-ups linger on faces as a way of drawing attention to features considered exaggerated. These surviving fragments obviously carry the clichés and stereotypes in vogue at the time, the colonial or Western gaze that seizes the Other, trapping him/her in its realm of exoticism. The approach is extreme and even racist, as at the end of the film, judging by the intertitle that speaks of a "primitive type".

While the film's origins are unknown, it must be said that the people presented here also remain unidentified. There is nothing to confirm that they are indeed the Chleuh (or Shilha, also known as Ishelhién) of the Atlas. The Amazighs in Morocco are roughly composed of three main categories: the Chleuh, from the Anti-Atlas, and the Sous); the Imazighen of the Middle Atlas; and the Rifians of the Rif region. Also, the features presented in the intertitles as specific to these ways of life do not really have links with the Chleuh: for example, the Chleuh build houses with clay and wood, not huts. Furthermore, dromedaries (not "camels": Africans speak of dromedaries, while camels are Central Asian) are more closely linked to nomadic people.

The opportunity for foreign travellers to reach the Atlas Mountains was minimal in the early 1900s, when the Moroccan hinterland was hard to reach (roads were not fully established, and unsafe for journeying). Rather, the film's landscapes are plains, more inhabited by Arabic-speaking populations than Amazigh-speaking ones. Were these nomadic peoples, temporarily settled in huts on a plain that apparently offered natural resources?

The film does have a point of interest beyond its colonialist and racist gaze. We see what people were wearing at the time, both

uomini e donne; e i loro volti, ingranditi dalla macchina da presa, rivelano quanto fossero affascinati dal rivoluzionario congegno su cui fissano lo sguardo. La presenza femminile nel mondo esterno – nei campi, nei suki, davanti a una capanna – smentisce i cliché che volevano le donne relegate nel chiuso degli harem, e che erano saldamente radicati nell'immaginario orientalista dell'epoca. – FADMA AÏT MOUS

men and women; and their faces, magnified by the camera, reveal how intrigued they were by the innovative device as they stare at it. The female presence in the outdoor world – in fields, in souks, standing before a hut – deconstructs the clichés of women confined to closed harems, as anchored in the Orientalist imagination of that era. – FADMA AÏT MOUS

Nuova Zelanda/ New Zealand

AMONG THE MĀORI OF NEW ZEALAND (Maorierne paa Ny Zeland) (? , 1915-1917)

REGIA/DIR, PHOTOG: Burton Holmes. PROD: Burton Holmes, per/for Paramount.

COPIA/COPY: DCP, 8'47", col. (da/from 35mm nitr., 141 m., pochoir/stencil-colour); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Questo notevole travelogue è un *taonga* (tesoro) prodotto da Burton Holmes per la Paramount; è stato preservato, a partire dal nitrato originale imbibito, dalla Nasjonalbiblioteket norvegese. Ngā Taonga Sound & Vision, l'archivio audiovisivo di Aotearoa/Nuova Zelanda, ha appreso con gioia della sua esistenza, in quanto esso costituisce una precoce e rarissima testimonianza della vita Māori, di grande significato per gli *uri* e i *kaitiaki* (discendenti e detentori delle conoscenze tradizionali) delle popolazioni e dei luoghi che compaiono nel filmato. La prima parte è stata girata nei dintorni di Rotorua verso il 1917; vediamo il passaggio di alcune canoe *waka* in quello che sembra il lago Rotorua. In un antico luogo sacro sulle rive di questo lago, famoso per i geysers, si erge ancora a Ohinemutu la bella chiesa anglicana di St. Faith, nella terra della popolazione Ngāti Whakaue. Whakarewarewa, patria dei Tūhourangi Ngāti Wāhiao, rimane un caratteristico villaggio Māori ancora abitato, oltre che una rinomata attrazione turistica. A Whakarewarewa vediamo due gemelle, guide e concertiste, Georgina Te Rauoriwa (c.1880-1953) e sua sorella Eileen (c.1880-1968). Le scene successive comprendono esibizioni culturali appositamente allestite, tra cui *powhiri* (il benvenuto), *haka* (la danza rituale), e *poi* (canzoni eseguite di solito da donne, in cui il *poi* viene fatto oscillare con vari movimenti per accompagnare il canto).

La seconda parte del filmato era stata probabilmente girata in un momento precedente, nel 1915, da William Hopkins, in occasione della regata Ngaruawahia, la seconda più antica regata del paese, disputata per la prima volta nel 1896. Le persone che si esibiscono in questa sezione appartengono probabilmente alla locale *iwi* (tribù) Waikato-Tainui. In questo caso siamo ben distanti dall'originaria rappresentazione coloniale/etnografica dei Māori; oggi per discendenti e i *kaitiaki* questo film rappresenta un *taonga* (tesoro) vivente e una testimonianza ancestrale di quel tempo. *He taonga tuku iho* – “un tesoro da tramandare”. – SARAH DAVY, PAUL MEREDITH

Siamo consapevoli che in questo film si vedono *tupuna* (antenati) Māori che hanno *uri* (discendenti) viventi e stiamo collaborando con il Ngā Taonga Sound and Vision, l'archivio dell'Aotearoa/Nuova Zelanda, per restituire a tale istituzione copie del film. – TINA ANCKARMAN

This remarkable travelogue taonga (treasure) produced by Burton Holmes for Paramount was preserved from the original tinted nitrate by the National Library of Norway. Ngā Taonga Sound & Vision, the audiovisual archive of Aotearoa/New Zealand, was delighted to learn of its existence, as it represents a very rare early depiction of Māori life, of great significance to the uri and kaitiaki (descendants and traditional knowledge owners) of those people and places which appear.

The first part is shot around Rotorua circa 1917, and includes some waka paddling on what we believe is Lake Rotorua. On an ancient sacred precinct on the banks of this lake, famed for geysers, the beautiful St. Faith's Anglican Church at Ohinemutu still stands, and is connected to the Ngāti Whakaue people. Whakarewarewa is the home of the Tūhourangi Ngāti Wāhiao people, and remains an iconic living Māori village and well-known tourist attraction. We see twin guides and concert performers at Whakarewarewa, Georgina Te Rauoriwa (c.1880-1953) and her sister Eileen (c.1880-1968). Later scenes include staged cultural performances including powhiri (welcome), haka (posture dance), and poi (songs performed, usually by women, in which the poi is swung in various movements to accompany the singing).

The second part of the footage was probably filmed earlier, in 1915 by William Hopkins, at the Ngaruawahia Regatta, the second-oldest regatta in the country, first held in 1896. The people performing in this section likely belong to the local Waikato-Tainui iwi (tribe). Far from the original colonial/ethnographic representation of Māori here, for the descendants and kaitiaki today this is a living taonga (treasure) and ancestral record of that time. He taonga tuku iho – “a treasure to be passed down”. – SARAH DAVY, PAUL MEREDITH

We acknowledge that this film depicts Māori tupuna, or ancestors, who have living uri, or descendants. We are working with Ngā Taonga Sound and Vision, the audiovisual archive of Aotearoa New Zealand, to repatriate copies of this film to them. – TINA ANCKARMAN



Among the Māori of New Zealand, 1915-17. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)



La forêt de Bussaco, 1919. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

Portogallo / Portugal

LA FORÊT DE BUSSACO (Bussaco's Park, Portugal) (US: On the Trail of the Iron Duke – The Forest of Bussaco – Portugal; GB: The National Estate of Bussaco, Portugal) (FR 1919)

FR: Pathé-Programme no. 19; US: Pathé Review No. 37; GB: Pathé Pictorial No. 89.

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé. USCITA/REL: 09.05.1919 (Paris). COPIA/COPY: DCP, 7'08", col. (da/from 35mm nitr., 136 m., pochoir/stencil-colour); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

La foresta nazionale di Buçaco (Bussaco) si trova nell'angolo nordorientale della Serra do Buçaco, a metà strada tra Lisbona e Porto. Nel settembre del 1810 fu teatro di una delle più importanti battaglie della guerra peninsulare: il duca di Wellington, al comando di un esercito anglo-portoghese, vi sconfisse le truppe di Napoleone comandate dal maresciallo Masséna. È una zona ricchissima, famosa per la biodiversità: le pendici meridionali sono ricoperte da un manto di sempreverdi tipico del clima mediterraneo, mentre quelle settentrionali, più temperate, ospitano foreste decidue.

Storicamente la zona apparteneva all'ordine dei Carmelitani Scalzi, comunità religiosa originaria di Ávila, in Spagna, che fece il suo ingresso in Portogallo nel 1581 e nel secolo successivo costruì il convento di Santa Cruz. Nel 1834, dopo lo scioglimento degli ordini religiosi, il convento fu soppresso e la zona divenne di proprietà reale; poco dopo vennero introdotte più di 250 varietà di flora, oltre a laghi, giardini e fontane. Nel 1888 il futuro re Carlo I (figlio della regina Maria Pia, la figlia più giovane del re d'Italia Vittorio Emanuele II) commissionò la costruzione di una residenza estiva e casino di caccia in stile neo-manuelino, usando come materiale da costruzione le pietre dell'antico convento; l'edificio venne portato

The Buçaco [Bussaco] National Forest is located in the northeast corner of the Serra do Buçaco, halfway between Lisbon and Porto, and was the site of a key battle in the Peninsular War, when the Duke of Wellington, leading an Anglo-Portuguese army, defeated Napoleon's troops under Marshal Masséna in September 1810. It's an especially rich area famed for its biodiversity: the south-facing slopes are covered in evergreen trees typical of a Mediterranean climate, whereas the northern slopes are more temperate and carpeted with deciduous forests.

Historically the area belonged to the Order of Discalced Carmelites, a religious community originally from Ávila in Spain who entered Portugal in 1581 and in the following century built the Convent of Santa Cruz. In 1834 following the dissolution of religious orders, the convent was suppressed and the area became royal property, shortly after which over 250 new species of flora as well as lakes, gardens, and fountains were introduced. In 1888 the future King Carlos I (son of Queen Maria Pia, youngest daughter of King Vittorio Emanuele II of Italy) commissioned the construction of a summer residence and hunting lodge in the neo-Manueline style, using the former convent's stones as building material, but one year after

a termine nel 1907, ma appena un anno dopo il re fu assassinato. L'unica volta in cui vi risiedette un membro della famiglia reale portoghese fu nell'estate del 1910, quando re Emanuele II vi portò la sua amante, l'attrice francese Gaby Deslys, per un idillio romantico. Poco dopo, in seguito all'esilio della dinastia, il cuoco reale Paul Bergamin ottenne la concessione per trasformare la proprietà in un albergo (destinazione mantenuta ancor oggi). Il sito, che comprende il Buçaco Palace Hotel, i resti del convento e più di cento edifici sparsi nella foresta, è stato dichiarato monumento nazionale nel 2018. Un recente spot del gelato Magnum è stato girato qui

SOFIA LAVRADOR, JAY WEISSBERG

its completion in 1907 the King was assassinated. The only time a member of the Portuguese royal family was in residence was in the summer of 1910, when King Manuel II brought his mistress, French actress Gaby Deslys, for a romantic idyll. Shortly thereafter, following the dynasty's exile, the royal chef Paul Bergamin got the concession to turn the property into a hotel, which it remains to this day. The site, consisting of the Buçaco Palace Hotel, the remains of the Convent, and over one hundred buildings spread throughout the forest, was classified as a National Monument in 2018. A recent Magnum ice cream ad was filmed there.

SOFIA LAVRADOR, JAY WEISSBERG

Venezuela

LA GUAIRA TO CARACAS / FROM LA GUAIRA TO CARACAS (Fra La Guaira til Caracas) [Da La Guaira a

Caracas] (US 1918)

Post Travel Film No. 9

REGIA/DIR, PROD: Clyde E. Elliott. PROD: Post Film Company. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 11.08.1918 (US). COPIA/COPY: DCP, 9'18", col. (da/from 35mm nitr., 165 m. [orig. l: 270 m.], imbibito/tinted); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

La serie *Post Travel Pictures* di Clyde E. Elliott, di cui si è parlato più sopra a proposito di *Japan of Today*, fu iniziata nelle Indie Occidentali e in Sudamerica. Quando nell'estate del 1918 i film cominciarono ad essere distribuiti settimanalmente, sulla stampa apparvero settimanalmente articoli a firma Elliott che accompagnavano l'uscita dei singoli cortometraggi. "La ferrovia di Caracas costruita dagli Yankee" (*Philadelphia Inquirer*, 11.08.1918) contiene una dettagliata descrizione dei luoghi filmati, anche se la sua presentazione di La Guaira scoraggerebbe qualsiasi

Clyde E. Elliott's Post Travel Pictures series, discussed in the Japan of Today note, began in the West Indies and South America. When the films first appeared during the summer of 1918, they were accompanied by weekly newspaper articles on Sundays, ostensibly written by Elliott, designed to coincide with the release of that week's short. "Caracas Railroad Built by Yankee," in the Philadelphia Inquirer (11.08.1918), contains a detailed description of the locations filmed, though his account of La Guaira would put off any visitor (it is however



La Guaira to Caracas, 1918. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)



La Guaira to Caracas, 1918. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

visitatore (è comunque meno offensiva del suo pezzo della domenica precedente, “Indiani del Venezuela arretrati e pigri”, 04.08.1918). Le riprese risalgono al 1917 e riguardano famose località e attrazioni venezuelane lungo la linea ferroviaria La Guaira-Caracas e sulla costa fra Macuto e Maiquetía. Ammiriamo le imbarcazioni nel porto di La Guaira; la Casa Guipuzcoana, a tre piani, risalente agli inizi del diciottesimo secolo, poi trasformata nell'ufficio doganale del porto; la spiaggia di Macuto con le pendici delle Ande e il casinò sullo fondo; le piazze di Lourdes e Jerusalén a Maiquetía; le stazioni ferroviarie di Maiquetía, El Rincón e Zig-Zag; e la vista sui Caraibi, forse dal Boquerón. C'è anche uno scorcio della città di Caracas con il Monte Ávila in distanza. Le riprese riguardano in gran parte binari, vagoni, locomotive o stazioni, oltre ad attrazioni turistiche. Nel cortometraggio, tuttavia, appaiono spesso anche persone comuni e lavoratori (portuali, mulattieri, venditori ambulanti, ferrovieri), uomini e donne, colti mentre sono impegnati nelle faccende quotidiane od osservano con stupita meraviglia la macchina da presa. Il film costituisce una rara testimonianza dell'abbigliamento e delle condizioni di lavoro e di vita sulla costa venezuelana agli inizi del ventesimo secolo. – STEINAR SÆTHER

less offensive than his article the previous Sunday, “Venezuela Indians Backward and Lazy,” 04.08.1918). Shooting would have been done in 1917, and includes famous spots and attractions in Venezuela along the La Guaira and Caracas Railway and on the coast between Macuto and Maiquetía. We are shown boats in the harbour of La Guaira; the early-18th-century three-floor Casa Guipuzcoana, which had been turned into a customs office for the port; Macuto beach with the slopes of the Andes and the casino in the background; the squares of Lourdes and Jerusalén in Maiquetía; the railway stations of Maiquetía, El Rincón, and Zig-Zag; and the view from what appears to be the Boquerón overlooking the Caribbean. We also get a glimpse of the city of Caracas with Monte Ávila in the distance. Most shots focus on rails, wagons, locomotives, or stations, in addition to tourist attractions. However, the short film also includes many ordinary people and workers (stevedores, muleteers, street vendors, railway employees), both men and women, some occupied in daily chores, and others marveling at the presence of the camera. The film provides rare insights into the clothing, work life, and even living conditions on the Venezuelan coast at the beginning of the 20th century. – STEINAR SÆTHER

“E il cinema è dappertutto”: 100 anni del formato Pathé-Baby / “And cinema is everywhere.” Celebrating the 100th Birthday of Pathé-Baby

Programma a cura di / *Programme curated by* Brigitte Paulowitz, con film provenienti da/with films from: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Cinémathèque Suisse, Lichtspiel/Kinemathek Bern.

1. Pathé-Baby 9.5mm (Francia/ France)

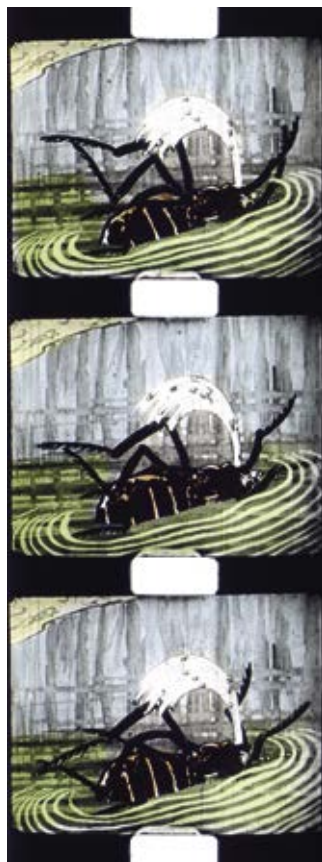
Festeggiamo quest'anno il centenario della pellicola 9,5mm, uno dei primi formati amatoriali di successo, generalmente noto con il nome “Pathé-Baby”. Fu introdotto dalla Pathé nel 1922 con lo slogan “Il cinema a domicilio”, allo scopo di portare i film nelle case di tutti, dimostrando così che il cinema era una vera e propria forma d'arte, come ad esempio la pittura. Piccolo, compatto e di robusta fattura, il proiettore Pathé-Baby a manovella era facile da usare proponendo pellicole contenute in cartucce metalliche. Giunto nei salotti borghesi con una ricca selezione di titoli tratti dall'enorme catalogo del repertorio Pathé, fece intuire la possibilità per le famiglie, qualora fosse stata introdotta una apparecchiatura complementare, di documentare le rispettive vite private mediante i film amatoriali: il formato 9,5mm era infatti fabbricato su un supporto di sicurezza non infiammabile. La *Filmathèque Pathé-Baby* (così si chiamava l'opuscolo da cui i clienti potevano scegliere i film da acquistare o prendere a noleggio) divenne più tardi una preziosa risorsa per gli appassionati di cinema muto, trasformandoli a volte, come nel caso di Kevin Brownlow, in storici del cinema, restauratori e archivisti. Il catalogo, disponibile in edizioni sempre aggiornate, è un'autentica miniera di informazioni su film che in qualche caso sopravvivono ancora solo in questo formato. Abbiamo scoperto cose nuove perfino durante la preparazione dei film per questo programma; per questo motivo l'anno di produzione citato sui titoli di apertura delle copie digitali qui presentate si è

This year we celebrate the 100th birthday of one of the first successful amateur film formats, 9.5mm, familiarly known as “Pathé-Baby”. Advertised with the slogan “Le cinéma chez soi”, it was introduced by Pathé in 1922 to bring films into the homes of everyone, and thereby prove that film was as serious an art form as, for example, painting. Small, compact, and solidly constructed, the hand-cranked Pathé-Baby projector was easy to use, showing films contained in enclosed metal cassettes. And having arrived in the living rooms of the bourgeoisie with a big selection of professional productions available from the substantial Pathé back-catalogue, it was a small step to encourage the families to document their private lives via amateur filmmaking, as 9.5mm was also safety film.

The Pathé-Baby filmathèque, as the booklet was called from which people could choose the films they wanted to either rent or buy, later became a source for silent-film lovers. And as Kevin Brownlow's career proves, it turned some of them into film historians, restorers, and curators. The several editions of this catalogue are an absolute treasure trove, and there are still films that are only available in 9.5mm today. We learned new things even while preparing the films for this year's Giornate festival, so that sometimes the year on the



Le Gladiateur combattant. Étude de gestes d'attitudes, 1911/1922?
(Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris)
La colombe et la fourmi, 1913/1923. (Lichtspiel/Kinemathek Bern)



rivelato in qualche caso errato. Speriamo che il centenario del Pathé-Baby sia l'occasione per intraprendere ulteriori ricerche su questo meraviglioso formato. Per mostrare almeno una piccola parte di ciò che era disponibile alla visione abbiamo deciso di concentrare la nostra attenzione sui film colorati *al pochoir*. È appena il caso di dire che la colorazione *al pochoir* di queste copie è più approssimativa rispetto a quella visibile sulle pellicole 35mm; la gamma dei colori appare limitata ai soliti blu, verde, giallo, rosa e rosso. Eppure, tenuto conto che il fotogramma di questi film è largo appena 6,15mm e alto 8.2 mm, si può dire che l'effetto coloristico complessivo sia assai preciso. Secondo un inventario redatto dal collezionista ed esperto britannico Grahame Newnham, 21 titoli a colori sono stati prodotti e distribuiti su pellicola 9,5mm (quasi tutti nell'ottobre 1923). Ci siamo anche imbattuti in alcune copie colorate per imbibizione, con supporto probabilmente pre-colorato (il catalogo Pathé-Baby non ne

newly created title cards of the digital elements turned out to be incorrect. It is our hope that this year of celebration is only the beginning of more research into this golden format.

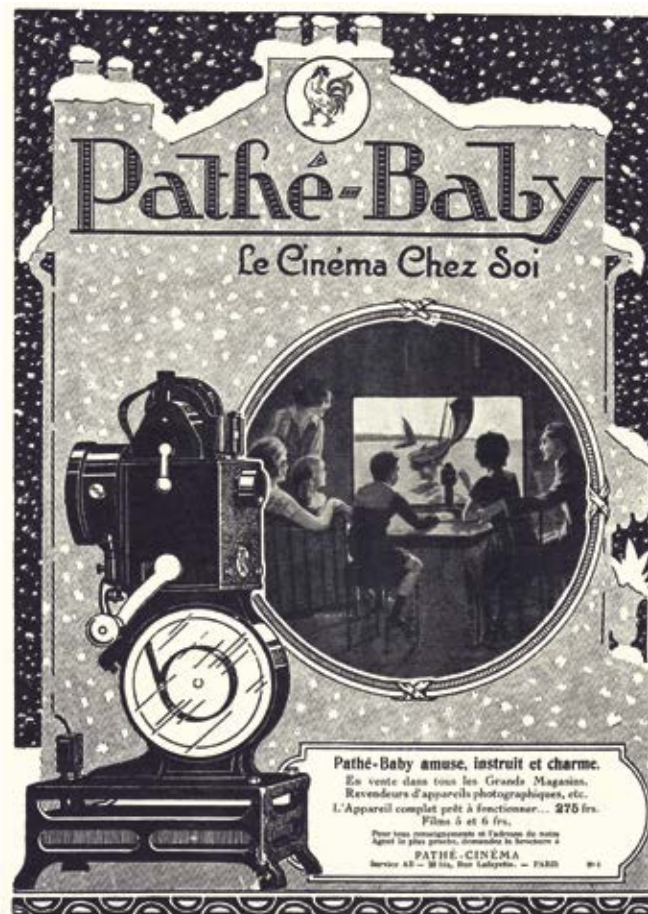
To show at least a small part of what was available for home viewing, we decided to concentrate on some peculiarities in the catalogue, the few stencil-coloured films. Needless to say, the stenciling is at places cruder than what we have seen on 35mm, and the colours seem to stick to the usual blue, green, yellow, rose, and red. Considering the image size of 6.15mm x 8.2mm, though, it is actually quite precise. According to a list compiled by the late British expert and collector Grahame Newnham, 21 such titles in all were made, almost all of them published in October 1923. We also came across some tinted titles, where the film material was most likely pre-tinted, and where the catalogue never did indicate the colour. And because French animation is also an important part of 9.5mm, we decided to present some of those titles, too.

Another specialty of the format is that not only were the films re-named, re-edited, and cut down to save film material, but in addition the running time of each film was cunningly extended by an ingenious system of "notched" titles (titres encoches). A notch cut in the edge of the film, 2 frames before a title, allowed a tiny sensor roller (called a "scroll wheel" or "molette" in the original instructions) to engage with the notch, triggering a mechanism that withdrew the intermittent transport claw just long enough to enable the reading of the title, which was printed on a single frame. The arrangement could be extended, sometimes up to 4 frames, to allow more time to read a longer title. The operator continued cranking for a further 7 seconds (the cranking speed was widely variable at the operator's discretion), and the withdrawn mechanism continued to operate until the geared notching device completed its cycle and re-engaged the claws with an audible click, which also reset the "molette", ready to detect the next notch, and the film continued its way through the gate. Sometimes this notch system was also extended to image frames; depending on how many "freeze-frames" were involved, a 50-second film could run 3 minutes; one such film even lasts 11 minutes. Static scenes could be treated in the same manner; some early documentary 10-metre cassettes could run as long as 3-4 minutes.

This system also meant that both the light source and the projected image could only be small. The projector had a 6-volt, 6-watt bulb, powered from a 110-volt mains supply, so a quite reasonably illuminated picture, about 2 feet wide with good definition, could be obtained at a short distance or "throw" – ideal in a room of modest size, without the risk of damaging the film with the heat of a more powerful lamp.

For our digital restorations, all three institutions have produced freeze-frames of different lengths, to make the titles easier to read and view, rather than strictly following the rules of how the

indica mai il colore). Visto che il cinema di animazione francese ha un ruolo di rilievo nel 9,5mm, abbiamo deciso di presentare anche alcuni fra questi titoli. Un'altra caratteristica di questo formato è che i film non erano solo rititolati, rieditati e accorciati allo scopo di risparmiare pellicola: la durata di proiezione dei film era astutamente allungata mediante un ingegnoso sistema di fustellatura nelle didascalie (*titres encochés*). Grazie a una tacca praticata al margine del supporto, due fotogrammi prima di una didascalia, un piccolo dente (detto "rotellina di scorrimento" o "molette" nel libretto di istruzioni) veniva liberato bloccando la marcia della pellicola e mettendo in funzione un meccanismo che sollevava la griffa di trascinamento della pellicola girava a vuoto abbastanza a lungo da permettere la lettura della didascalia, stampata su un singolo fotogramma. Lo stratagemma poteva essere ulteriormente esteso fino a quattro tacche successive, consentendo di leggere un testo più lungo replicato. Il proiezionista continuava a girare la manovella (a una velocità che poteva evidentemente variare a seconda delle sue preferenze). Il dentino continuava a operare finché il meccanismo di sollevamento completava il proprio ciclo rimettendo in funzione la griffa che con un forte scatto permetteva alla pellicola di scorrere nuovamente. Talvolta il sistema delle tacche veniva esteso alle immagini, per cui la durata di un film di 50 secondi poteva raggiungere i 3 minuti. Le scene prive di movimento potevano essere trattate alla stessa maniera; alcune cartucce di film documentari della lunghezza di soli 10 metri potevano avere una durata di proiezione di addirittura tre o quattro minuti. Per ottenere un simile effetto, la fonte di luce e le dimensioni dell'immagine proiettata dovevano essere necessariamente assai modeste. Il proiettore aveva una lampadina da 6V e 6W, attivata da corrente elettrica a 110V, proiettando a poca distanza dallo schermo immagini di circa 60 centimetri di larghezza con una buona definizione, ideali per una stanza di modeste dimensioni, senza il rischio di danneggiare la pellicola a causa del calore di una lampada più potente. Nel caso dei restauri digitali qui presentati, le tre istituzioni partecipanti al progetto hanno prodotto didascalie di lunghezze differenti allo scopo di renderle più leggibili, anziché seguire alla lettera il metodo di funzionamento originale del sistema. Si ritiene generalmente che la qualità delle pellicole con didascalie fustellate fosse spesso superiore a quella delle copie a 9,5mm con didascalie complete; questo vale soprattutto per le pellicole distribuite dopo la metà degli anni Trenta, quando la qualità dei negativi e delle pratiche di laboratorio poteva lasciare a desiderare. Grazie infinite a Stéphanie Salmon, Anne Gourdet-Marès, Elvira Shahmiri, Caroline Fournier e Murielle Vergères per le solerti ricerche e per il contributo dato a questo programma. Per i chiarimenti tecnologici forniti soprattutto sul sistema delle tacche per la lettura delle didascalie, il nostro grazie va a Kevin Brownlow, a Patrick Moules, compilatore e curatore del volume *The 9.5mm Vintage Film Encyclopaedia*, finalmente pubblicato nel 2020, e a un devoto del nove e mezzo come David Wyatt, che per questo libro ha appassionatamente condotto, insieme all'assiduo co-autore Garth Pedler, ricerche originali durate decenni. — BRIGITTE PAULOWITZ



Publicità/Advertisement, 1922. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris)

title system originally functioned. It is generally acknowledged that the print quality of notched-title films was often superior to those 9.5mm prints with running titles, especially some of the later releases after the mid-1930s, when master material and laboratory procedures might be compromised.

Huge thanks to Stéphanie Salmon, Anne Gourdet-Marès, Elvira Shahmiri, Caroline Fournier, and Murielle Vergères for their dedicated research and work on this programme. And, in Britain, to Kevin Brownlow, Patrick Moules, compiler and editor of The 9.5mm Vintage Film Encyclopaedia, finally published in 2020, and devoted nine-fiver David Wyatt, whose original research for the book with his assiduous co-author Garth Pedler across the decades was a labour of love, for explaining more about the technology, especially how the notched titles worked...— BRIGITTE PAULOWITZ

I film Pathé-Baby in Pathécolor

Deriva dalla tecnologia impiegata in particolare per le cartoline postali il “pochoir”, la colorazione per matrice, già in utilizzo in altri settori della stampa. Pathé la adatta nel cinema in sostituzione della colorazione manuale a partire dal 1903 con attrezzature progettate dall'ing. Florimond (1906). In breve, malgrado le pellicole costassero il 50% in più dell'originale in bianco&nero, la società deve allestire a Vincennes un laboratorio dedicato con duecento operai. Nel febbraio del 1909 un ulteriore perfezionamento prese in nome di Pathécolor rimanendo in uso fino all'avvento del sonoro. Grazie alle apparecchiature progettate da Jean Méry, le matrici erano ritagliate elettricamente (1907/1908). Questo apparato di alta precisione consentiva una colorazione pressoché perfetta, con minimo sfregiamento sui contorni delle figure. Il lancio del formato Pathé-Baby nel 1922, al pari del visore di diapositive Pathéorama nell'anno successivo, rappresentò per la compagnia francese una possibilità di sviluppare ulteriormente l'attività dei suoi laboratori di colorazione.

Il primo catalogo di film Pathé-Baby apparso nell'ottobre 1922 non mostra alcun film a colori, ma la colorazione delle pellicole in formato 9,5 mm aumentò gradualmente a partire dal settembre di quell'anno sotto la supervisione di Marcel Mayer, allora direttore dei laboratori di stampa a Joinville-le-Pont, consentendogli di saggiare la qualità e le prospettive commerciali del procedimento Pathécolor applicato ai film Pathé-Baby. Poiché la colorazione meccanica della pellicola presuppone copie di assoluta fissità nelle immagini, Mayer raccomandò di stampare le copie-campione 35mm per il formato Pathé-Baby su stampanti speciali dotate di griffe estendibili, un metodo più lento ma molto preciso. Al fine di rendere il sistema competitivo in termini di impiego del personale e di risparmio di tempo, la Pathé fece ricorso al sistema Taylor, che prevedeva di ritagliare le matrici su due strisce di pellicole sovrapposte. Trascorsi alcuni mesi di prove, la colorazione dei film Pathé-Baby sembrò tuttavia deludere le attese. Marcel Mayer scrisse nel 1923 che “nonostante tutte le migliorie finora apportate, e a dispetto dei tentativi di ottimizzare il procedimento, la colorazione delle pellicole Pathé-Baby non mi sembra ancora messa a punto; temo che sarà difficile ottenere un'adeguata colorazione di tutti i soggetti, che sembrano offrire possibilità alquanto limitate”. Più che il taglio delle matrici, il problema era la colorazione dei positivi, resa difficoltosa dalle dimensioni dei fotogrammi, così piccoli da rendere inevitabile il debordare dei colori oltre i contorni delle figure al momento della proiezione. Il 1° ottobre 1923 l'ingegnere Villat annunciò che le cinque macchine utilizzate per ritagliare le matrici Baby erano state messe a riposo per penuria di richieste. Il totale dei film Pathé-Baby stampati a colori ammonta così a 21 titoli. Sembra che la scelta dei soggetti sia stata fatta sulla base di tre criteri: film con molte scene su sfondo nero, tali da rendere invisibile il debordare del colore, come in *Miss Flutter* e *La Création du petit monde*, entrambi adattati da *Métempsychose* di Chomón (1907), *Le Lis du Japon*, *Le Papillon machaon* e *Gladiateur combattant*; i cartoni animati, in apparenza più facili da colorare per via dei loro contorni netti (*La Colombe et la fourmi* o *La Belette entrée dans un grenier*), ma senza successo; per finire – a parte *Le Bon oncle* e *La Tartine*, cortometraggi di finzione adattati da *Petit Ange* (1923) di Luitz-Morat – qualche documentario della serie “Pathé-Revue”.

Pathé-Baby films in Pathécolor

In 1908, Pathé set up a mechanical colouring process for its films under the name Pathécolor. Thanks to machines designed by Jean Méry, stencils were cut electrically and then used to colour prints in serially. This high-precision device offered almost perfect colouring, with minimal overflow. The launch of the Pathé-Baby in 1922, as well as that of the Pathéorama still-image viewer one year later, appears to have represented a possible way for the firm to increase the activity of its colouring workshop. The first catalogue of Pathé-Baby films in October 1922 offered no titles in colour, but the colouring of 9.5mm strips gradually expanded from September 1922 under the supervision of Marcel Mayer, who was then the director of printing at the Joinville-le-Pont factory, and was responsible for testing the commercial potential and quality of the Pathécolor device as applied to Pathé-Baby films. Since mechanical colouring requires absolutely stable prints, he recommended printing the 35mm Pathé-Baby master strips on special printers with extendable claws, a method that was slower but highly efficient. To make the system profitable in terms of saving both time and personnel – Pathé was then using Taylor's work methods – the cutting of stencils was carried out on two superimposed strips. After a few months of testing, colouring Baby films seems not to have proven itself. In March 1923 Marcel Mayer stated, “in spite of all the improvements that have been made, and of the attempt to make this project as effective as possible, colouring Pathé-Baby film does not seem to me to be ready yet; I think it will be difficult to obtain a general colouring of all subjects, which gives us a very limited field.” More than the cutting, it was the colouring stage that was delicate, owing to the diminutive size of the images; this did not allow for any colour offset without the risk of excessive overflow visible on the screen. On 1 October 1923, the engineer Vilatte stated that the five machines used for cutting Baby stencils had been shut down for lack of orders.

*In all, a total of 21 Pathé-Baby films were printed in colour. The choice of titles appears to have been made according to three categories: films with scenes on black backgrounds, which made colour overflows invisible, such as *Miss Flutter* and *La Création du Petit Monde*, both adapted from *Métempsychose* by Chomón (1907), as well as *Le Lis du Japon*, *Le Papillon Machaon* and *Gladiateur combattant*; cartoons, whose sharp outlines could be advantageous (*La Colombe et la Fourmi* or *La Belette entrée dans un grenier*), although this was not successful; and – apart from *Le Bon oncle* and *La Tartine*, which were fictional shorts adapted from Luitz-Morat's *Petit Ange* (1923) – other titles mainly drawn from Pathé-*Revue* documentaries. While some titles only appear once in the catalogues, such as *Récolte des pommes* or *La Pluie de feu*, or are never even listed as coloured, as was the case*

Alcuni titoli compaiono una sola volta nei cataloghi dell'epoca, come *Récolte des pommes* o *La Pluie de feu*, o non sono nemmeno citati come film a colori (è questo il caso di *La Belette entrée dans un grenier*); altri ricorrono invece nei cataloghi degli anni Venti e Trenta, come *Toilettes du soir*, *Trouville*, *la reine des plages*, *Gladiateur combattant*, *Miss Flutter* e *La Création du petit monde*. C'è da chiedersi se la loro relativa longevità sia dovuta a un eccesso di copie realizzate durante le prove di stampa, o a tentativi di riedizione a seguito della loro fortuna commerciale. — ANNE GOURDET-MARÈS

with *La Belette entrée dans un grenier*, other coloured films punctuate the catalogues during the 1920s and 1930s, such as *Toilettes du soir*, *Trouville*, *la Reine des Plages*, *Gladiateur combattant* or *Miss Flutter* and *La Création du Petit Monde*. We may thus wonder whether the longevity of some titles was due to the distribution of stock produced during colouring tests or whether there were attempted reissues depending on the success of certain subjects. — ANNE GOURDET-MARÈS



La belette entrée dans un grenier, c.1913/1923. (Cinémathèque suisse, Lausanne) - Biarritz. *La côte d'argent*, 1917/1923. (Lichtspiel/Kinemathek Bern)
Les gorges du tarn, 1916/1923. (Lichtspiel/Kinemathek Bern) - *Sur les bords de l'Aude*, 1922/1923. (Lichtspiel/Kinemathek Bern)
El tango argentino, ?/1923. (Cinémathèque suisse, Lausanne).

Note filmografiche a cura di / All film notes in this programme by Catherine A. Surowiec.

LA BELETTE ENTRÉE DANS UN GRENIER (FR 1923) Pathé-Baby n° 424. ANIM: O'Galop [Marius Rossillon]. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 3'05", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne. Animazione. Soggetto tratto da La Fontaine. Una donnola ingorda penetra in un granaio attraverso un pertugio nella parete, si abbuffa e non può uscire finché non perde peso. / Animation. Story adapted from La Fontaine's Fables. A greedy weasel squeezes into a granary through a hole in the wall, gorges himself, and cannot get out again until he loses weight.

Adattamento da/Adapted from **LA BELETTE ENTRÉE DANS UN GRENIER** (FR, c.1913) ANIM: O'Galop [Marius Rossillon]. ADAPT: dalla favola di/from the fable by Jean de La Fontaine. PROD: Pathé Frères.

LE BERNARD L'ERMITE (FR 1923) Pathé-Baby n° 286. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'33", col. (da/from 9.5mm, imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne. Film della categoria "Storia naturale" sul paguro Bernardo l'eremita. / Popular Science/Natural History film about the Hermit Crab. Adattamento da/Adapted from **LE BERNARD L'ERMITE** (FR 1921) PROD: Pathé.

BIARRITZ. LA CÔTE D'ARGENT (FR 1923) Pathé-Baby n° 494. ADAPT (9.5MM): Mlle. G. Jousset. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'56", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lichtspiel/Kinemathek Bern. Travelogue con scene della rinomata stazione balneare di Biarritz sul golfo di Biscaglia. / Travelogue. Scenes in and around the celebrated seaside resort of Biarritz on the Bay of Biscay. Adattamento da/Adapted from **BIARRITZ** (FR 1917) PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 02.-08.03.1917 (Omnia Pathé, Paris). orig. l: 120 m. (92 m. col.).

LE BON ONCLE (FR, c.1923) Pathé-Baby n° 35. CAST: Régine Dumien (*Régine*), Guyon fils (*lo zio/her uncle*). USCITA/REL: c.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'29", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lichtspiel/Kinemathek Bern. Scena dal lungometraggio francese *Petite Ange*, adattato per la versione Pathé-Baby tramite nuove didascalie e rapporti tra i personaggi. La birichina Régine prende in giro lo zio che, dopo il té, si addormenta in giardino e prende a russare; quindi i due giocano assieme. / Scenes from the 1920 French fiction feature *Petite Ange*, adapted with a different narrative via new intertitles and character relationships. Mischievous little Régine teases her good-natured uncle about his snoring after he falls asleep in the garden after having his tea, and then they play together.

Adattamento da/*Adapted from* **PETITE ANGE** (FR 1920) REGIA/DIR: Luitz-Morat. SOGG/STORY: Alfred Vercourt. PHOTOG: Frank Daniau-Johnston. CAST: Jane Doly (Gertrude), Régine Dumien (Régine, "Petite Ange"), Germaine Dermoz (Mme. de Chambrys), Lucy Mareil (Maud Olgran), Luitz-Morat (Jacques de Chambrys), Guyon fils (Reverendo/Pastor Crockfield). PROD: Luitz-Morat, Pierre Régnier, Les Films Luitz-Morat. DIST: Pathé-Consortium-Cinéma. TRADE SHOW: 17.11.1920. USCITA/REL: 12.1920. Bousquet Pathé Cat. n° 8667; 12.1920; orig l: 2040 m.

LA BONNE TARTINE (FR, c.1923) Pathé-Baby n° 32. CAST: Régine Dumien (Régine), Guyon fils (lo zio/her uncle), ? (sua moglie/his wife). USCITA/REL: c.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'37", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne.

Scena dal lungometraggio francese *Petite Ange*, adattato per la versione Pathé-Baby tramite nuove didascalie e rapporti tra i personaggi. La piccola Régine piange perché suo fratello Toto le ha preso la tartina (pane e marmellata). Lieto fine con lei che ne mangia un'altra e ride nel giardino con lo zio e la zia, tutti con la faccia sporca di marmellata. / *Scenes from the 1920 French fiction feature Petite Ange, adapted with a different narrative via new intertitles and character relationships. Little Régine cries because her brother Toto has taken her tartine (bread and jam). Everything ends happily as she eats another, laughing in the garden with her uncle and aunt, all now with jam on their faces.*

Adattamento da/*Adapted from* **PETITE ANGE** (FR 1920) REGIA/DIR: Luitz-Morat. SOGG/STORY: Alfred Vercourt. PHOTOG: Frank Daniau-Johnston. CAST: Jane Doly (Gertrude), Régine Dumien (Régine, "Petite Ange"), Germaine Dermoz (Mme. de Chambrys), Lucy Mareil (Maud Olgran), Luitz-Morat (Jacques de Chambrys), Guyon fils (Reverendo/Pastor Crockfield). PROD: Luitz-Morat, Pierre Régnier, Les Films Luitz-Morat. DIST: Pathé-Consortium-Cinéma. TRADE SHOW: 17.11.1920. USCITA/REL: 12.1920. Bousquet Pathé Cat. n° 8667; 12.1920; orig l: 2040 m.

LE CHAMEAU, VAISSEAU DU DÉSERT (FR 1923) Pathé-Baby n° 307. USCITA/REL: 1923. COPIA/COPY: DCP, 2'45", col. (da/from 9.5mm, imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne.

Film della categoria "Storia naturale" dedicato al cammello, la "nave del deserto". Più che un animale da soma, il cammello è per gli Arabi un animale sacro che permette loro di viaggiare e commerciare. / *Natural History film about the camel, the "ship of the desert". More than a beast of burden, he is a revered mainstay of the Arab people, enabling travel and trade.*

Adattamento da/*Adapted from* **LE CHAMEAU, VAISSEAU DU DÉSERT** (FR 1922) PROD: Pathé.

LA COLOMBE ET LA FOURMI (FR 1923) Pathé-Baby n° 274. ANIM: O'Galop [Marius Rossillon]. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 3'38", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lichtspiel/Kinemathek Bern.

Film d'animazione dalla favola di La Fontaine "La colomba e la formica". Una gentile colomba aiuta una formichina e questa a sua volta la aiuta a sfuggire a un cacciatore pungendo costui al tallone. / *Animated film adapted from La Fontaine's Fables. A kind dove helps a little ant, and in turn he saves her from a hunter by biting his foot, enabling her to fly away.*

Adattamento da/*Adapted from* **LA COLOMBE ET LA FOURMI** (FR 1913) ANIM: O'Galop [Marius Rossillon]. ADAPT: dalla favola di/from the fable by Jean de La Fontaine. PROD: Pathé Frères.

LA CRÉATION DU PETIT MONDE (FR 1923) Pathé-Baby n° 17. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 1'52", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Fantasy a trucchi. Come vuole la filastrocca francese, le bambine nascono sotto le rose e i bambini sotto i cavoli. Una madre in abbigliamento settecentesco li porta lietamente al mondo. Il film termina con lei in posa con i due bebè. / *Fantasy/Trick film. The French nursery saying comes to life: a baby girl emerges from a big rose, and a baby boy from a cabbage. A mother in 18th-century costume happily "brings them into the world"; the film ends with her posing with the two babies.*

Adattamento da/*Adapted from* **MÉTÉPSYCOSE** (FR 1907) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. CAST: Renée Doux. PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 13.04.1907 (Omnia Pathé, Paris). Bousquet Pathé Cat. n° 1665; orig. l: 75 m.

LE GLADIATEUR COMBATTANT. ÉTUDES DE GESTES ET D'ATTITUDES (FR, 1922?) Pathé-Baby n° 242. USCITA/REL: 1922?. COPIA/COPY: DCP, 2'19", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Film della categoria "Sport e cultura fisica". Il cinema rende possibile l'analisi dei movimenti, anche minimi, che un gladiatore, con indosso un elmo e drammaticamente illuminato, compie con la spada e lo scudo. / *Sport/Physical Culture film. An Ancient Roman gladiator comes to life via the cinema. A dramatically lit athletic dancer wearing a helmet assumes various sustained poses and attitudes with a sword and shield.*

Adattamento da/*Adapted from* **LE GLADIATEUR COMBATTANT, ETUDES DE GESTES ET D'ATTITUDES** (FR 1911) PROD: Pathé.

LES GORGES DU TARN (FR 1923) Pathé-Baby n° 558. ADAPT (9.5MM): Mlle. G. Jousset. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 3'50", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lichtspiel/Kinemathek Bern.

Travelogue in cui vediamo lo spettacolare scenario delle gole del Tarn nel sud della Francia, compresi turisti che visitano le varie località su chiatte affrontando anche le rapide. Un battelliere richiama tutti suonando, come una tromba, una conchiglia marina. / *Travelogue. Exploring the spectacular scenery of the Tarn River gorges in southern France, including tourists sightseeing in flat-bottom boats and riding the rapids. One of the boatmen summons them by sounding a conch shell.*

Adattamento da/*Adapted from* **LE TARN ET SES GORGES** (FR 1916) PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 29.12.1916-04.01.1917 (Omnia Pathé, Paris). Bousquet Pathé Cat. n° 7797; orig. l: 125 m. (100 m. col.).

L'INFERNAL CONTORSIONNISTE. FRED SATO (FR 1922) Pathé-Baby n° 216. USCITA/REL: 10.1922. COPIA/COPY: DCP, 1'53", col. (da/from 9.5mm, imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Il diabolico contorsionista Fred Sato assume le pose più incredibili. Il film inizia con effetti speciali realizzati a passo uno. L'imbibizione rossa contribuisce all'atmosfera. (I cani del film originale più lungo non ci sono in questa versione accorciata.) / *Diabolical contortionist Fred Sato gets into some incredibly twisted poses; the film of the act begins with some stop-motion special effects. Tinted red for extra atmosphere. (The dogs from the original longer film from 1910 are not in this shortened version.)*

Adattamento da/*Adapted from* **FRED SATO ET SES CHIENS DIABOLIQUES (Fred Sato and His Clever Dogs)** (FR 1910) PROD: Pathé Frères. CAST: Fred Sato. Bousquet Pathé Cat. n° 3778, 10.1910; orig. l: 85 m. (80 m. col.). USCITA/REL: 24.-31.01.1911 (T.N.P., Bordeaux).

LE LIS DU JAPON (FR 1923) Pathé-Baby n° 24. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'24", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne.

Film della categoria "Storia naturale" dedicato al giglio giapponese. In una scena vediamo, grazie al ralenti, il fiore che sboccia. / *Popular Science/Natural History film about the lilies of Japan. One scene shows a flower blossoming via slow-motion photography.*

Adattamento da/*Adapted from* **COMMENT S'ÉPANOUISSENT LES FLEURS** (FR 1913) PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 02.-08.05.1913 (Omnia Pathé, Paris). Bousquet Pathé Cat. 5793; orig. l: 105 m.

MÉCANICAS ET LA MACHINE À GUÉRIR (FR, c.1922-1924?) Pathé-Baby n° 698. ANIM: Robert Lortac [Robert Collard], Cheval. USCITA/REL: 1922-1924. COPIA/COPY: DCP, 4'44" (da/from 9.5mm); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Animazione. Gli scienziati accorrono a vedere l'ultima invenzione del professor Mécanicas: "la macchina guaritrice". Le prime dimostrazioni sono stupefacenti: un vecchio, che vi entra dentro con le stampelle, ne esce ringiovanito e tutto allegro getta via le stampelle. La macchina, all'interno della quale c'è un medico robot, è anche in grado di smascherare i finti malati. Svariati pazienti vengono curati, tutti con successo. Ma quando la macchina si guasta con bizzarre conseguenze, il professore viene aggredito ed egli si rifugia nella macchina. Il robot dichiara che è impazzito e lo spedisce al manicomio. / *Animation. Scientists flock to see Professor Mécanicas' latest invention, "une machine à guérir" (healing machine). The first demonstrations are amazing: an old man on crutches enters and emerges rejuvenated, laughing and throwing his crutches away. The machine can also expose those who feign illness. Inside the machine is a robot doctor. A procession of patients are treated, all successfully. But eventually the machine goes haywire, with some bizarre results. The Professor is attacked, taking refuge in the machine. The robot declares the Professor crazy, and packs him off to the Charenton asylum.*

Adattamento da/*Adapted from* **MÉCANICAS ET LA MACHINE À GUÉRIR** (FR, pre-1924) ANIM: Robert Lortac [Robert Collard], Cheval. PROD: Atelier Lortac (Montrouge, Paris).

LES MÉDUSES (FR 1923) Pathé-Baby n° 62. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'04", col. (da/from 9.5mm, imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Film della categoria "Storia naturale" sui vari tipi di meduse. Imbibizione verde chiaro. / *Popular Science/Natural History film about different varieties of jellyfish. Tinted light green.*

Adattamento da/Adapted from **LES MÉDUSES** (FR 1921) PROD: Pathé.

MISS FLUTTER. MÉTAMORPHOSES (FR 1923) Pathé-Baby n° 12. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 1'52", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne.

Film fantasy basato sul trucco di trasformazione: Miss Flutter è una graziosa farfalla umana le cui ali multicolori si trasformano sotto i nostri occhi. / *Fantasy/Transformation film. A woman costumed as a butterfly displays her ever-changing spectacularly patterned wings.*

Adattamento da/Adapted from **MÉTÉMPSYCOSE** (FR 1907) REGIA/DIR: Segundo de Chomón. CAST: Renée Doux. PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 13.04.1907 (Omnia Pathé, Paris). Bousquet Pathé Cat. n° 1665; orig. l: 75 m.

LE NÉPENTHÈS. UNE PLANTE QUI CAPTURE LES INSECTES (FR 1923) Pathé-Baby n° 97. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 3'41", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lichtspiel/Kinemathek Bern.

Film della categoria "Storia naturale": documentario sulla pianta carnivora del genere *Nepenthes* che cattura gli insetti. *Popular Science/Natural History. Documentary about the Nepenthes, the carnivorous tropical pitcher plant, which traps insects.*

Adattamento da/Adapted from **UNE PLANTE QUI FAIT SES PROVISIONS: LE NÉPENTHÈS** (FR 1912) PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 28.05.-03.06.1912 (Théâtre Omnia, Rouen). Bousquet Pathé Cat. n° 4938; 02.1912; orig. l: 140 m.

LE NUMÉRO INATTENDU (FR?, c.1935?) Pathé-Baby n° 3149. USCITA/REL: 03.1935. COPIA/COPY: DCP, 7'19" (da/from 9.5mm, 2 rl.); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Animazione. Una storia circense con sorpresa finale. Una parata preannuncia il circo Balsanno. L'elefante Bobard prima dello spettacolo ha sete. Il suo guardiano confonde il tubo dell'acqua con quello del gas e l'elefante finisce col diventare letteralmente più leggero dell'aria. La funambola e il lascivo guardiano ascendono con l'elefante. L'uomo accende una sigaretta e l'elefante esplode facendo precipitare i due. Lei rimbalza dalla rete al centro della pista e viene afferrata dal suo partner. Grandi applausi. Il numero è un successo. (Ahimè, l'elefante non lo rivediamo più.) / *Animation. A circus story with a twist. A parade heralds the Circus Balsanno. Before the show, Bobard the elephant is thirsty. His keeper confuses the water and gas hoses, and the elephant ends up literally being lighter than air. The lady tightrope walker and the lecherous keeper rise up into the air with the elephant. He lights a cigarette and the elephant explodes, sending the two of them hurtling back to earth. She ends up bouncing off the net in the center ring, caught by her partner. Huge applause. The act is a hit! (Alas, we never see the elephant again.)*

Adattamento da/Adapted from **LE NUMÉRO INATTENDU** (FR?, c.1930-1935?) PROD: Pathé.

LE PAPILLON MACHAON (FR 1923) Pathé-Baby n° 51. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'27", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Film didattico della categoria "Storia naturale" sul bruco della carota che diventa una variopinta farfalla macaone. Il ricorso alla tecnica del time-lapse ci permette di vedere la crisalide formarsi e dar vita alla farfalla. / *Popular Science/Natural History instructional film about the Carrot Caterpillar, who develops on carrots and evolves into the colourful Swallowtail Butterfly. We see the chrysalis form and give birth to the butterfly via speeded-up time-lapse photography.*

Adattamento da/Adapted from **LA CHENILLE DE LA CAROTTE** (FR 1911) PROD: Pathé Frères. Bousquet Pathé Cat. n° 4136; 02.1911; orig. l: 190 m. (129 m. col.).

LA PÊCHE AUX CROCODILES SUR LA RIVIÈRE KLANG (FR 1923) Pathé-Baby n° 94. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'35", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lichtspiel/Kinemathek Bern.

Film della categoria "Storia naturale": la pesca dei coccodrilli sul fiume Klang. Un pescatore sistema l'esca, poi il coccodrillo catturato viene trascinato a riva. Un'ultima didascalia ci dice che la sua pelle sarà venduta per ricavarne eleganti accessori. / *Natural History film. Crocodile fishing on the Klang River in Malaysia. Fishermen setting the bait, and later hauling the captured crocodile ashore. A final title tells us his hide will be sold to make fancy leather-goods.*

Adattamento da/Adapted from **PÊCHE AU CROCODILE SUR LA RIVIÈRE KLANG** (FR 1911) PROD: Pathé Frères. Bousquet Pathé Cat. n° 4461; 08.1911; orig. l: 170 m. (145 m. col.).

SUR LES BORDS DE L'AUDE (FR 1923) Pathé-Baby n° 553. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 3'24", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lichtspiel/Kinemathek Bern.

Travelogue sul fiume Aude che scorre nella Francia meridionale dai Pirenei al Mediterraneo. Vediamo montagne e gole, una cava di marmo e la città medievale fortificata di Carcassonne. / *Travelogue about the River Aude in southern France, which flows from the Pyrenees to the Mediterranean. We see rugged mountain terrain and gorges, a marble quarry, and the medieval walled city of Carcassonne.*

Adattamento da/Adapted from **SUR LES BORDS DE L'AUDE** (FR 1922) REGIA/DIR, PHOTOG: C. Gilbert. PROD: Pathé.

EL TANGO ARGENTINO (FR 1923) Pathé-Baby n° 215. USCITA/REL: 1923. COPIA/COPY: DCP, 2'04", col. (da/from 9.5mm, imbibito/tinted); titolo di testa/main title: SPA; senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Cinémathèque suisse, Lausanne.

Una coppia nel tipico costume argentino (da señorita e gaucho) balla il tango davanti a un piccolo gruppo di persone. (Il ballerino vestito da gaucho potrebbe essere una donna.) / *Dance film. A couple in Argentine costume (dressed as a señorita and a gaucho) dance the tango as a small group watches. (The male dancer dressed as a gaucho may actually be a woman.)*

Adattamento da/Adapted from **[LE TANGO ARGENTIN] (El Tango argentino)** (FR, ?) PROD: Pathé Frères.

LE THÉ (FR 1923) Pathé-Baby n° 24. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 3'15", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Film della categoria "Agricoltura e Industria" che documenta la coltivazione, la raccolta e la preparazione industriale del tè. Scene ambientate nell'Estremo Oriente. / *Agriculture & Industry. Documentary about the cultivation, harvesting, and industrial preparation of tea. Scenes in the Far East.*

Adattamento da/Adapted from **LE THÉ: CULTURE, RÉCOLTE, PRÉPARATION INDUSTRIELLE** (FR 1909) PROD: Pathé Frères. Bousquet Pathé Cat. n° 2933; 08.1909; orig. l: 155 m. (107 m. col.).

TOILETTES DU SOIR. MODE DE PARIS 1923 (FR 1923) Pathé-Baby n° 586. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 2'05", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Film sulla moda basato su un *Pathé-Revue* non ancora identificato. In un interno tre donne indossano abiti da sera all'ultima moda. *Fashion film. Three women model the latest evening fashions in an interior. Footage from an as yet unidentified issue of the Pathé-Revue.*

Adattamento da/Adapted from **Pathé-Revue n° ? : [TOILETTES DU SOIR]** (FR 1923) PROD: Pathé.

TROUVILLE, LA REINE DES PLAGES (FR 1923) Pathé-Baby n° 615. ADAPT (9.5MM): Mlle. G. Jousset. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 3'17", col. (da/from 9.5mm, pochoir/stencil-colour); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Lichtspiel/Kinemathek Bern.

Travelogue con scene girate a Trouville, la "regina delle spiagge", una località di villeggiatura alla moda della Normandia. Vediamo il Casino, bagnanti, ville, giardini e il porto. / *Travelogue. Scenes in and around Trouville, "the Queen of Beaches", the fashionable seaside resort in Normandy. Views include the Casino, bathers, villas, gardens, and the port.*

Adattamento da/Adapted from **TROUVILLE** (FR 1913) PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 06.-12.06.1913 (Omnia Pathé, Paris). Bousquet Pathé Cat. n° 5840, 04.1913; orig. l: 125 m. (90 m. col.).

2. Pathé-Baby 9.5mm (Italia/Italy)

Il cinema pittorico e antifascista di Guglielmo Baldassini: l'auto-sviluppo della pellicola, l'imbibizione e il viraggio come scelta creativa e politica

Guglielmo Baldassini nasce a Genova nel 1885. All'inizio del '900 si trasferisce a Milano per frequentare l'Accademia di Belle Arti di Brera. Espulso dall'Accademia, comincia a lavorare in ambito artistico: inizia ad esporre in varie mostre nazionali e internazionali. Pittore e acquafortista, Baldassini si dedica assiduamente anche alla fotografia e al cinema in formato Pathé-Baby. In alcuni casi le immagini fotografiche e le riprese di luoghi sono state utilizzate anche per i quadri e le

The Painterly, Anti-Fascist Cinema of Guglielmo Baldassini: Independent film developing and tinting and toning as a creative and political choice

Guglielmo Baldassini (1885-1945) was born in Genoa and moved to Milan in the early 1900s to attend the Accademia di Belle Arti di Brera; after being expelled from the Academy his work began to appear in various national and international exhibitions. He was a painter and etcher, and also devoted himself to photography and filmmaking in the Pathé-Baby format. In some cases his photograph and film settings were

incisioni. Nei primi anni '20 sposa Laura Lupato: dal loro matrimonio nascono Luciano (1923) e Marisa (1927). Negli stessi anni conosce un breve periodo di fortuna interrotto dalla presentazione di "La Marcia su Roma". Il dipinto rappresenta un gregge di pecore che pascola su viale Monza. L'opposizione al fascismo relega Baldassini ai margini del mondo artistico: il pittore è costretto a rinunciare agli agi del benessere – vende la cinepresa e le matrici delle acqueforti – e a dedicarsi alla realizzazione di calendari, biglietti da visita ed ex-libris. Muore in povertà a Milano nel 1945.

Il corpus filmico di questo fondo di Home Movies è costituito da 95 bobine girate tra il 1926 e i primissimi anni Trenta. I soggetti principali sono la famiglia, la città di Milano e i paesaggi marini e montani. La composizione del quadro e la distribuzione delle figure filmate in relazione agli oggetti e alle situazioni sullo sfondo, risultano sempre particolarmente armoniose. Le immagini della selezione denotano qualità visive quantomeno originali. Le caratteristiche delle pellicole sono determinate dalla cinepresa (prima a manovella, poi con carica a molla) e dallo sviluppo che lo stesso Baldassini praticava artigianalmente. Anche il decadimento dell'emulsione, causato dal tempo, dalle tecniche e dai prodotti chimici usati per personalizzare, correggere o trasformare l'immagine influenzano l'immagine. Vedute dei Navigli a Milano prima del loro interrimento, le onde del mare ligure che si infrangono e momenti privati di vita quotidiana riemergono dagli anni Venti, immagini fantasmatiche che assumono la forma di materia magmatica fatta di memoria e di sogno. Le visioni ipnotiche di Baldassini sono frutto di un processo di auto-sviluppo, viraggio e imbibizione artigianali delle pellicole.

Ma perché Baldassini sviluppava autonomamente le proprie pellicole invertibili 9,5mm? Probabilmente la sua posizione politica inequivocabilmente anti-fascista lo ha portato a rifiutare l'apposizione obbligatoria dei simboli fascisti nei cartelli d'inizio e fine – il logo che la società Pathé-Baby Italia imponeva a tutti i laboratori di sviluppo sul territorio nazionale.

Questo programma propone 14 film in Pathé-Baby a cura di Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia nell'ambito di Home Movies 100. Una selezione dei brevi e preziosi film del pittore milanese, girati in formato 9,5mm, preservati in collaborazione con il laboratorio UNIUD La Camera Ottica di Gorizia, digitalizzazione a cura di Home Movies. – MIRCO SANTI

also used for paintings and prints. In the early 1920s he married Laura Lupato, and their children Luciano and Marisa were born in 1923 and 1927. The success of those years was interrupted by the appearance of his painting *La Marcia su Roma* (*The March on Rome*), which represented a flock of sheep on the Viale Monza in Milan. Baldassini's opposition to fascism consigned him to the margins of the art world, and he was forced to give up creature comforts – he sold his camera and etching plates – and applied himself to printing calendars, business cards, and ex-libris bookplates. He died impoverished in Milan in 1945.

The body of Baldassini's work in Bologna's Home Movies collection consists of 95 reels shot between 1926 and the beginning of the 1930s. The main subjects are his family, Milan, and seascapes and mountain views. The composition of frames and distribution of figures in relation to background objects and situations is always particularly harmonious, and the images selected here have truly original visual qualities. The characteristics of the films are determined by both the camera (first operated with a crank, then spring-loaded) and the process of development, carried out manually by Baldassini himself. The image is also affected by the decay of the emulsion, caused by time, techniques and chemicals used to personalize, correct, or transform the material. Views of the Navigli (historic canals) in Milan before they were filled in, the breaking waves of the Ligurian sea, and private moments of daily life re-emerge from the 1920s, conveying phantasmagorical images that become protean matter formed by memory and dreams. Baldassini's hypnotic visions are the result of a process of home-made developing, toning and tinting of the films.

The reason Baldassini developed his 9.5mm reversal films independently probably lies in his unequivocally anti-fascist political stance, which led him to refuse inserting the mandatory Fascist logo on opening and closing frames, as imposed by the Pathé-Baby Italia company on all developing laboratories in Italy. This programme of 14 Pathé-Baby films is curated by Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna, as part of Home Movies 100. Guglielmo Baldassini's 9.5mm films have been preserved in collaboration with the UNIUD La Camera Ottica film lab, Gorizia, and digitized by Home Movies. – MIRCO SANTI

SOTTO LA NEVE. MILANO. 30-I-[1]927 [Under the Snow, Milan. 30-I-[1]927] (IT 1927) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 30.01.1927. COPIA/COPY: DCP, 2'50" (da/from 9.5mm, 20 m.); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

La neve cambia il paesaggio e lo trasforma, l'acido nitrico lo trasfigura. / *Snow alters the landscape, transforming it; nitric acid transfigures it.*

IN GIRO PER MILANO [Strolling in Milan] (IT 1927) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 02.1927. COPIA/COPY: DCP, 3' (da/from 9.5mm, 20 m.); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Ai giardini – anatre – neve – al Castello Sforzesco. / *In the gardens – ducks – snow – at the Castello Sforzesco.*

[L'ARRIVO DEL PRINCIPE EREDITARIO UMBERTO] [The Arrival of Crown Prince Umberto] (IT 1927)

REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 02.1.1927. COPIA/COPY: DCP, 2' (da/from 9.5mm, 20 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Stesso soggetto, nella prima parte una stampa positiva, nella seconda parte un elemento invertibile. / *The same subject is seen twice, once in a positive print, then using reversible stock.*

MONTE ROSA E BATTESIMO MARISA [Monte Rosa and Marisa's Baptism] (IT 1927) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini.

RIPRESE/FILMED: 11.1.1927. COPIA/COPY: DCP, 2'45" (da/from 9.5mm, 20 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Le smorfie di un adulto sul ghiacciaio del Monte Rosa, le smorfie di un bimbo in un gruppo di famiglia. / *A grown-up's grimace on the Monte Rosa glacier, a child's grimace in a family group.*

[SUI BASTIONI, NEVE AI GIARDINI] [At the Bastion, Snow in the Gardens] (IT 1927) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini.

RIPRESE/FILMED: Natale/Christmas 1927. COPIA/COPY: DCP, 2'35" (da/from 9.5mm, 20 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Luciano si diverte con l'ombrello dopo la pioggia. Sotto la neve il paesaggio al parco si trasfigura. Clamoroso cambio dominante sui due materiali. / *Luciano enjoys himself with an umbrella after rainfall. The park's landscape is transformed under the snow, leading to a striking change of tonality.*

[RITRATTI CRAQUELÉS] [Craquelure Portraits] (IT 1928) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 01.1.1928. COPIA/COPY:

DCP, 3'40" (da/from 9.5mm, 20 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Auto rappresentazione "pittorica" in famiglia (Luciano e Marisa) a casa e ai giardini. Il craquelé causato dalla variazione della temperatura dei chimici di sviluppo agisce come il tempo sulla superficie di certi antichi dipinti. / *A painterly self-portrait of the family (Luciano and Marisa) at home and in the gardens. The craquelure effect caused by the varied temperatures of film-developing chemicals acts in the same way that time affects the surface of Old Master paintings*

AL CASTELLO [At the Castle] (IT 1928) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 02.01.1928. COPIA/COPY: DCP, 2'50"

(da/from 9.5mm, 20 m.); did./title: ITA. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Dai cannoni del castello allo scavo nei giardini Luciano passa attraverso antiche porte che sembrano attivare portali spazio-temporali di pura luce. Errate valutazioni nel trattamento all'acido nitrico? / *Between the cannons at the Castello and the descent into its gardens, Luciano passes through ancient doorways that seem to activate spatial-temporal portals of pure light. Perhaps this was caused by a miscalculated treatment of the nitric acid?*

[ABBAZIE E TRENI] [Abbeys and Trains] (IT 1928) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 02.1.1928. COPIA/COPY: DCP,

3'15" (da/from 9.5mm, 20 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Fontane e monumenti cittadini, prima di uscire dalla città meneghina verso la campagna con i viali di platani e gli olmi e incontrare l'abbazia di Chiaravalle. Uno snodo ferroviario in prossimità ci mostra le locomotive a vapore che spostano lunghi treni merci. *Fountains and city monuments seen before leaving Milan for the countryside and its avenues of plane trees and elms, leading to the Abbey of Chiaravalle. At a nearby railway junction, steam locomotives pull long freight trains.*

[VILLAGGIO INDIANO A MILANO] [Indian Village in Milan] (IT 1928) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED:

25.05.1928. COPIA/COPY: DCP, 2'10" (da/from 9.5mm, 20 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Queste immagini hanno a che fare con l'esotismo e documentano una ricostruzione della vita quotidiana in un villaggio dell'India con tanto di elefanti al lavoro. Le riprese hanno il merito di trasportarci in luoghi lontanissimi, ma alzando lo sguardo il gasometro di Milano ci rivela che si tratta di una grande installazione a cielo aperto. Una dominante violacea sembra accordarsi perfettamente al soggetto. *These images relate to exoticism and document a reconstruction of daily life in a village in India, complete with elephants at work. The images have the merit of transporting us to distant places, but the presence of the Milan gas tank reveals that this is a large open-air installation. A dominant purple tone seems in perfect harmony with the subject.*

[MARISA A 80 GIORNI] [Marisa at 80 Days Old] (IT 1928) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 04.08.1928. COPIA/COPY: DCP, 2'50" (da/from 9.5mm, 20 m.); did./title: ITA. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Una ripresa ravvicinata a una bimba in fasce che è il gesto d'amore di un padre empatico. Apparentemente in contrasto con le conseguenze di uno sviluppo invertibile non del tutto riuscito, questo gesto sembra ricambiato dall'espressività e dall'affetto che il volto della piccola sembra manifestare al buffo uomo dietro alla cinepresa. Alla fine si vede Luciano che gioca davanti alla fontana. / *A close-up of a baby girl in swaddling clothes is a loving gesture by a sympathetic father. In apparent contrast with the effects of a not entirely successful reversal development, the gesture seems to be reciprocated by the expressiveness and affection directed by the face of the little girl at the funny-looking man behind the camera. Luciano is also seen playing at a fountain at the end.*

[AI GIARDINI DEI BASTIONI] [At the Bastion Gardens] (IT 1928) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 14.10.1928. COPIA/COPY: DCP, 2'30" (da/from 9.5mm, 20 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Un film di famiglia (Rina e Marisa) piuttosto variegato attaccato dall'acido nitrico, sfumature di colori emergono ed esaltano figure a volte quasi astratte. / *A family film with Rina and Marisa, dappled by the assault of nitric acid, with shades of colour emerging and enhancing figures sometimes to the point of abstraction.*

[BALLO SOLARIZZATO] [Solarized Dancing] (IT 1929) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: 07-08.1929. COPIA/COPY: DCP, 2'30" (da/from 9.5mm, 20 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Si abbatte un grande albero poi si organizza un numeroso picnic con taglio del cocomero, grammofoono e balli campestri. La luce in fase di sviluppo ha solarizzato i contorni delle cose e delle persone. L'effetto è plastico e tridimensionale. / *A large tree is cut down, followed by a crowded picnic with the slicing of watermelon, a gramophone, and outdoor dancing. The light used during development has solarized the outlines of objects and people, producing a three-dimensional effect.*

IN CASA [At Home] (IT 1927) regia/dir: Guglielmo Baldassini. riprese/filmed: 02.1927. copia/copy: DCP, 2'10" (da/from 9.5mm, 15 m.); did./title: ITA. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

La gestione della luce è una delle sfide che un pittore, un fotografo e un cineamatore hanno in comune. Guglielmo Baldassini adora mettersi in gioco. / *The treatment of light is one of the challenges facing painters, photographers, and filmmakers alike. Guglielmo Baldassini loves to get involved.*

[PAESAGGI MARINI E ONDE SU SCOGLI] [Seascapes and Waves on Reefs] (IT, c.1925 - c.1935) REGIA/DIR: Guglielmo Baldassini. RIPRESE/FILMED: fine anni '20-primi anni '30/late 1920s-early 1930s. COPIA/COPY: DCP, c. 5' (da/from 9.5mm); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Una selezione di una bobina da 100m girata a cavallo tra gli anni Venti e Trenta dal pittore milanese. Paesaggi marini e scogliere liguri colpite dalle onde di un mare agitato, spiagge calme in controluce e rocce romantiche imbevibili di anilina azzurro-ciano a simulare il colore del mare. Immagini fantasmatiche che alternano documentazione e immaginazione. Le visioni ipnotiche di Baldassini sembrano documentari di osservazione e studio delle onde. Richiamano alla mente le esperienze del pre-cinema di Albert Londe e Étienne-Jules Marey e probabilmente servivano all'artista come studio preparatorio all'incisione e alla pittura ad olio. *Selections from a 100-metre reel shot by Baldassini in the late 1920s and early 1930s. Ligurian seascapes and reefs struck by the waves of a rough sea, calm backlit beaches, and Romantic images of rocks tinted in aniline cyan-blue simulate the colour of the sea. Ghostly images shift from documentation to imagination. Baldassini's hypnotic visions are like a record of observation and a study of waves, recalling the proto-cinema of Albert Londe and Étienne-Jules Marey, probably serving the artist as preparatory studies for printmaking and oil painting.*



ITALIA: IL FUOCO, LA CENERE ITALY: FIRE AND ASHES

ITALIA. IL FUOCO, LA CENERE (Italia. Le feu, la cendre) (IT/FR 2021)

REG/DIR, SCEN: Céline Gailleurd, Olivier Bohler. MONT/ED: Céline Gailleurd, Olivier Bohler, con/with Léo Richard, Thomas Glaser. MUS: Lorenzo Esposito Fornasari. NARR: Isabella Rossellini (IT vers.). PROD: Ivan Olgiati, Chiara Galloni, Articulture (IT), Diamantine Ghariani, Raphaël Millet, Nocturnes Productions (FR), in associazione con/in association with Luce Cinecittà, con la partecipazione di/with the participation of Eye Filmmuseum, Cineteca Italiana, Associazione Les Melvilliens, Ciné+; in collaborazione con/in collaboration with Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna, CSC – Centro Sperimentale di Cinematografia, La Cineteca del Friuli, Direction du patrimoine cinématographique du CNC, AIRSC – Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema; con il sostegno di/with the support of Ministero della Cultura, Roma & Emilia-Romagna Film Commission, Bologna. DIST: Luce Cinecittà (Italia), TVCO (diritti mondiali/worldwide). COPIA/COPY: DCP, 94', col., sd.; dial/narr: ITA. FONTE/SOURCE: Istituto Luce, Roma.

Italia. Il fuoco, la cenere è un viaggio lirico e visionario nelle origini del cinema muto italiano, che ha conosciuto una gloria senza pari e sopravvive disseminato nelle cineteche di tutto il mondo. Un'arte e un'industria folgorante, che hanno fatto brillare alcune fra le prime star internazionali, dato vita al peplum, al melò e ai film avventurosi. Nel suo mondo di fasti e deliri romantici, tra il simbolismo di Verdi e il decadentismo dannunziano, questo cinema ha goduto di fama internazionale, affascinando folle, intellettuali e artisti di tutta Europa, fino ad arrivare in America. I protagonisti di *Italia. Il fuoco, la cenere* sono registi e registe, attori e attrici, tecnici e critici responsabili dell'esuberante originalità di quel cinema. Raccontato dalla voce di Isabella Rossellini per l'edizione italiana e di Fanny Ardant per quella francese, che interpretano le eccezionali immagini d'archivio attraverso le parole di chi ha contribuito e assistito a quella rivoluzione estetica e culturale, il film fa riaffiorare un'epoca di splendori e la storia di un Paese destinato a cadere nel baratro del fascismo.

Il nostro film vuole essere una porta socchiusa su un universo fatto di tenebre e mistero. Le immagini palpitano, emergono dall'oscurità: i fantasmi vengono a trovarci. E con loro tutto un mondo scomparso,

Italia. Il fuoco, la cenere (international title: *Italy. Fire and Ashes*) is a lyrical, visionary journey into the origins of Italian silent cinema, which had an unparalleled and glorious history and survives dispersed through film archives across the globe. This dazzling art and industry gave sparkle to some of the first international stars and generated peplum, melodrama, and adventure films. In its realm of romance and delirium, in an era spanning Verdi's symbolism and D'Annunzio's decadentismo, Italian cinema enjoyed international fame, captivating crowds, intellectuals, and artists throughout Europe before crossing to America. The protagonists of our story are the men and women directors, actors, technicians, and critics who contributed to the exuberant originality of that cinema. Narrated by Isabella Rossellini for the Italian edition and Fanny Ardant for the French – each giving voice to remarkable archival images through the original words of those who created and experienced that aesthetic and cultural revolution – the film revives an era of splendor and the history of a nation that was soon to fall into the abyss of Fascism.

Our film aims to open a door onto a universe of darkness and mystery. The images pulsate, emerging from obscurity, and we are visited by

ARTICOLTURE e NOCTURNES PRODUCTIONS
in associazione con LUCE CINECITTÀ
presentano

TORINO
39 FILM FESTIVAL
OFFICIAL SELECTION
2021

VOCE
NARRANTE ISABELLA ROSSELLINI

ITALIA IL FUOCO LA CENERE

UN FILM
DI CÉLINE GAILLEURD e OLIVIER BOHLER

UNA CO-PRODUZIONE DI ARTICOLTURE e NOCTURNES PRODUCTIONS IN ASSOCIAZIONE CON LUCE CINECITTÀ CON LA EYE FILM MUSEUM | CINETECA MILANO | LES MELVILLIENS
IN COLLABORAZIONE CON MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA | CINETECA DI BOLOGNA | CSC - CINETECA NAZIONALE | LA CINETECA DEL FRIULI | DIRECTION DU PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE DU CNC
AIRSC - ASSOCIAZIONE ITALIANA PER LE RICERCHE DI STORIA DEL CINEMA PARTECIPAZIONE AL CINE+ MONDAGGI: CÉLINE GAILLEURD e OLIVIER BOHLER CON LÉO RICHARD e THOMAS GLASER
MUSICAL: LORENZO ESPOSITO FORNASARI COPYRIGHT 2021 SUPERVISIONE SONORO: CYRILLE CARILLON PRODOTTO DA IVAN OLGIATI, CHIARA GALLONI e RAPHAËL MILLET, DIAMANTINE GHARIANI UNA LUCE CINECITTÀ PRODUZIONE

ARTICOLTURE

nocturnes

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

EUROPEAN FILM BOARD

les melvilliens

eye

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

CINETECA MILANO

16
T



Italia. *Il fuoco, la cenere*, 2021. (Istituto Luce, Roma)

ignorato da molti. È la storia di un'arte e al contempo la storia di un intero paese, dei suoi costumi, dei suoi gusti. La fragranza di un tempo. O meglio, la fragranza di diverse epoche che si succedono fino a portarci, impercettibilmente ma irrimediabilmente, verso la dittatura e la caduta di una cultura profondamente europea.

Se la struttura generale della narrazione intende conservare una certa cronologia, questa storia del cinema è nondimeno innanzitutto poetica: lontana da mere accumulazioni di date, e senza alcuna ambizione di esaustività. Le nostre scelte si sono concentrate sulle opere più

ghosts, through whom we witness an entire vanished world, unknown to many. This is the story of an art and at the same time the story of a country and of its manners and tastes, the fragrance of a past time – or rather, the fragrance of different eras that succeed one another, until we are led, imperceptibly but inexorably, towards the Fascist era and the collapse of a profoundly European culture.

While the general structure of our narrative seeks to maintain a certain chronology, this study of cinema is nonetheless poetic, above all else, and far from a mere compilation or any attempt to be

innovative nella loro forma, quelle che ci paiono ancora oggi in grado di insegnare qualcosa sul cinema, o perfino insegnare a fare cinema in modo diverso. Il film dimostra anche come questa cinematografia non sia nata dal nulla ma si sia ispirata naturalmente, nella sua creazione, alle forme d'arte che l'hanno preceduta: la pittura, la scultura, l'opera, la fotografia, il teatro, e così via.

Il montaggio è il fulcro del progetto, sia in termini di struttura generale che al livello di ogni raccordo. Ogni fase della narrazione trova così la propria tensione interna ed il proprio ritmo nel tentativo di riportare in vita ciò che è sepolto dietro la superficie delle immagini, come se in questi film si potesse veder luccicare una forma di inconscio della società italiana di fine Ottocento e del primo Novecento. Da un dialogo costante tra film di finzione e immagini documentarie scopriamo così le ossessioni o le lacune di questa società, la sua grandiosità così come la sua vulnerabilità.

Nelle meravigliose cineteche d'Italia e d'Europa che abbiamo visitato – a Torino, Milano, Roma, Gemona, Bologna, o ancora Amsterdam, Parigi e Londra – le bobine in nitrato ancora sopravvissute incarnano tutta la memoria del cinema e la fragilità stessa di questa memoria, la sua bellezza splendente e la sua inesorabile decomposizione. Guardandole, abbiamo preso coscienza che l'archivio è esso stesso materia estetica: irradiata di colori le cui tinte originarie sono state preservate, o palpitante di deformazioni dovute al tempo, talvolta astratte quando il loro deterioramento è ormai irrimediabile.

Per la voce fuori campo di *Italia. Il fuoco, la cenere* abbiamo scelto di lasciare la parola – attraverso la voce emblematica di Isabella Rossellini – a coloro che quelle immagini le hanno create o ne sono stati spettatori al tempo: Luigi Pirandello, Salvador Dalí, Antonio Gramsci, Ricciotto Canudo, Giovanni Pastrone, Federico Fellini, Francesca Bertini... Loro stessi consentono di rivivere ciò che gli spettatori hanno visto in quei film, ciò che li ha estasiati, meravigliati o sconvolti.

CÉLINE GAILLEURD, OLIVIER BOHLER

completist. Our choices focused on the most innovative works in their genre, those which even now seem to us capable of teaching something about cinema, or even teaching cinema in a different way. The film also shows how this kind of filmmaking was not born in a void, but was naturally inspired, in its creation, by the art forms that preceded it: painting, sculpture, opera, photography, theater, and so on.

Editing is at the heart of the project, both in terms of overall structure and at each point of juncture. Every phase of the narrative thus finds its own internal tension and rhythm in an attempt to bring back to life what lies buried beneath the surface of the images, as if these films could reflect something of the unconscious of Italian society at the end of the 19th and early 20th centuries. The constant dialogue between fiction and documentary images reveals the obsessions or the gaps in that society, its grandeur as well as its vulnerability.

In the marvellous film archives of Italy and Europe we visited – Turin, Milan, Rome, Gemona, Bologna, as well as Amsterdam, Paris, and London – surviving nitrate reels embody the memory of cinema and the very fragility of that memory, its resplendent beauty and its inexorable decomposition. Looking at them, we realized that an archive is aesthetic material in itself, radiating colours whose original tints have been preserved, or throbbing with distortions caused by the passage of time, and sometimes lent an abstract quality once their deterioration has become irreversible.

For the Italian-language narration of Italia. Il fuoco, la cenere we chose – through the emblematic voice of Isabella Rossellini – to give speech to the creators of these images and those who were spectators at the time: Luigi Pirandello, Salvador Dalí, Antonio Gramsci, Ricciotto Canudo, Giovanni Pastrone, Federico Fellini, Francesca Bertini, and others. They allow us to relive what the audience saw in those films, and what entranced, amazed, or troubled them. – CÉLINE GAILLEURD, OLIVIER BOHLER

Chiara Tognolotti
Laura Vichi



De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma
au-delà du réel : l'archipel Jean Epstein

—k a p l a n—

Il libro traccia una cartografia della teoria e della pratica del cinema di Jean Epstein a partire dall'idea di reale del cineasta nella sua evoluzione. Come Canudo, Vuillermoz, Delluc e Dulac, Epstein vede nell'incontro della cinepresa con la realtà il luogo privilegiato della fotogenia. Chiara Tognolotti e Laura Vichi esplorano le direzioni in cui il cineasta rielabora questa riflessione sviluppandone i risvolti fino ai suoi ultimi lavori.

This book aims at tracing a cartography of the theory and practice of cinema created by Jean Epstein. As well as Canudo, Vuillermoz, Delluc and Dulac, Epstein finds in the real as it appears after having been recorded in film the privileged space where photogénie unfolds. By relying on several archival sources, Chiara Tognolotti and Laura Vichi explore the major achievements of Epsteinian theory on film, considering its multifaceted cultural contexts and its echoes resounding in many contemporary cinematographic theories.

Chiara Tognolotti, Laura Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : l'archipel Jean Epstein*, Torino, Kaplan, 2020.
ISBN 978-8899559434

ABBREVIAZIONI / KEY TO ABBREVIATIONS

Termini cinematografici/Film Terms *adapt*: adattamento/adaptation; *anim*: animazione/animation; *arr*: arrangiamenti/arranger, arrangements; *assoc*: associa- to/associate; *asst*: assistente/assistant; *b&w*: bianco e nero/black & white; *choreog*: coreografo, coreografia/choreographer, choreography; *col*: colore/colour; *cond*: conductor; *cons*: consulente/consultant, advisor; *cont*: continuità/continuity; *coord*: coordinatore/coordinator; *cost*: costumi/costumes; *dec*: decor, decoration; *des*: design, designer; *dial*: dialoghi/dialogue; *did*: didascalie; *dir*: direttore, direzione/director; *dist*: distribuzione/distributor; *ed*: editor; *ep*: episodio/episode; *eff*: effetti/effects; *exec*: esecutivo/executive; *fps*: fotogrammi al secondo/frames per second; *ft*: piedi/feet; *incomp*: incompleto/incomplete; *int*: interno/interior; *interneg*: internegativo/internegative; *m*: metri/metres; *mgr*: manager; *mont*: montaggio; *mus*: musica/music; *narr*: narratore, narrazione/ narration, narrator; *neg*: negativo/negative; *nitr*: nitrato/nitrate; *op*: camera operator; *orig. l*: lunghezza originale/original length; *perf*: perforazione/perforation(s); *photog*: fotografia/cinematography; *pos*: positivo/positive; *pres*: presentato da/presented, presenter; *prod*: produttore, produzione/ producer, production; *pt*: parte, parti/part, parts; *rec*: recordista/recordist, registrazione/recording; *rel*: released; *rl*: rullo, rulli/reel(s); *scan*: scansione/scanning; *scen*: sceneggiatura/ scenario, screenplay; *scg*: scenografia; *sd*: sonoro/sound; *sogg*: soggetto; *spec*: speciale/special; *subt*: sottotitoli/subtitles; *supv*: supervisione/ supervisor, supervising; *tech*: tecnico/technical; *v.c*: visto di censura; *vers*: versione/version.

Nazioni/Countries: AR (Argentina); AT (Austria); AU (Australia); BE (Belgio/Belgium); BR (Brasile/Brazil); CA (Canada); CH (Svizzera/Switzerland); CN (Cina/China); CO (Colombia); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); CZ (Repubblica Ceca/Czech Republic); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); EE (Estonia); ES (Spagna/Spain); FI (Finlandia/Finland); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); GR (Grecia/Greece); HU (Ungheria/Hungary); IE (Irlanda/Ireland); IN (India); IR (Iran); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); KR (Repubblica di Corea [Corea del Sud]/Republic of Korea [South Korea]); LV (Lettonia/Latvia); MX (Messico/Mexico); NL (Olanda/Netherlands); NO (Norvegia/Norway); PK (Pakistan); PL (Polonia/Poland); PT (Portogallo/Portugal); RO (Romania); RU (Russia); SE (Svezia/Sweden); SHS (Regno dei Serbi, Croati e Sloveni/Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes); SK (Slovacchia/Slovakia); TR (Turchia/Turkey); US (Stati Uniti/United States); UA (Ucraina/Ukraine); USSR (Unione Sovietica/Soviet Union); VE (Venezuela); YU (Yugoslavia).

Lingue/Languages: CAT (Catalano/Catalan); CHI (Cinese/Chinese); CZE (Ceco/Czech); DAN (Danese/Danish); ENG (Inglese/English); EST (Estone/ Estonian); FIN (Finlandese/Finnish); FRA (Francese/French); GER (Tedesco/German); HRV (Croato/Croatian); ITA (Italiano/Italian); JPN (Giapponese/Japanese); KOR (Coreano/Korean); LVA (Lettone/Latvian); NLD (Olandese/Dutch); NOR (Norvegese/Norwegian); POL (Polacco/Polish); POR (Portoghese/ Portuguese); ROU (Rumeno/Romanian); RUS (Russo/Russian); SPA (Spagnolo/Spanish); SRP (Serbo/Serbian); SLK (Slovacco/Slovak); SLV (Sloveno/Slovenian); SWE (Svedese/Swedish).

Titolo film/Film Title

Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli, inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane e/o quelli della copia, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's title line is structured as follows: (1) original main title, in boldface capital letters; (2) alternate release titles in country of origin, plus Italian and/or British/American release titles, and that of any other country if it represents the release print being shown, in boldface within parentheses; (3) any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets; (4) the film's country and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

Cast

I nomi degli interpreti sono indicati così come appaiono nei cartelli dei credits, quando disponibili, o in altre fonti scritte; le eventuali varianti, correzioni, delucidazioni sono riportate tra parentesi quadre. Le varianti dei nomi dei personaggi rispetto a quelli dell'edizione originale sono anch'esse segnalate tra parentesi quadre. / *Names of cast members are styled as they are billed onscreen, when known, or in written sources, followed in square brackets by any variants, corrections, or additional identification clarification. Character names differing from those in a film's original version are listed within square brackets.*

INDICE DEI TITOLI / FILM TITLE INDEX

Per ogni titolo principale, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione nonché l'eventuale data della presentazione in streaming. Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in *italics*, by the film's screening date and the theatre abbreviation, plus, when applicable, the date of the film's digital streaming. Alternate titles are cross-referenced to original main titles. Film titles are in capital letters. Titles of programmes are in *italics*..
 Legenda / Key to abbreviations: CZ = CinemaZero, Pordenone; V = Teatro Verdi, Pordenone; Z = Teatro Zancanaro, Sacile; ds = digital streaming (Festival Online).

AANKOMST VAN EEN MAILSTOOMER TE
 TANDJONG-PRIOK, 160; 3V
 ABBAZIE E TRENI, 263; 6V
 ABBEYS AND TRAINS = ABBAZIE E TRENI
 AI GIARDINI DEI BASTIONI, 264; 6V
 AL CASTELLO, 263; 6V
 AMONG THE MĀORI OF NEW ZEALAND, 250; 2V
 AMORE DEI VISI PALLIDI, L' = HEART OF WETONA,
 THE
 AND QUIET FLOWS THE DON = TIKHI DON
 ANDALUSIAN SUPERSTITION = SUPERSTICIÓN
 ANDALUZA
 ANIMATION SUR LA MARKTPLATZ À SAINT-GALL,
 208; 3V
 ANTIQUE TOLÈDE, L' = HISTÓRICA TOLEDO, LA
 ARRIVAL OF A PACKET BOAT AT TANJUNG PRIOK
 = AANKOMST VAN EEN MAILSTOOMER TE
 TANDJONG-PRIOK
 ARRIVAL OF CROWN PRINCE UMBERTO, THE =
 ARRIVO DEL PRINCIPE EREDITARIO UMBERTO, L'
 ARRIVO DEL PRINCIPE EREDITARIO UMBERTO, L',
 263; 6V
 ARRIVO DI UN BATTELLO POSTALE A TANJUNG
 PRIOK = AANKOMST VAN EEN MAILSTOOMER
 TE TANDJONG-PRIOK
 AT HOME = IN CASA
 AT THE BASTION GARDENS = AI GIARDINI DEI
 BASTIONI
 AT THE BASTION, SNOW IN THE GARDENS = SUI
 BASTIONI, NEVE AI GIARDINI
 AT THE CASTLE = AL CASTELLO
 ATTRACCO DI UNA NAVE NEL PORTO DI
 TANJUNG PRIOK, L' = DOKKEN VAN EEN
 SCHIP IN DE HAVEN VAN TANDJONG-PRIOK,
 HET
 AUTRE DANSE DANS UN JARDIN, UNE, 199; 3V
 BALLO SOLARIZZATO, 264; 6V
 BARCELONA, 216; 2V
 BARCELONA. HAUPTSTADT VON KATALONIEN
 (SPANIEN) = BARCELONA
 BARCELONE, PRINCIPALE VILLE DE LA
 CATALOGNE = BARCELONA
 BATIK = BATIK, HET
 BATIK, HET, 166; 7V
 BATIK, IL = BATIK, HET
 BEAR SLAYER, THE = LÄČPLĚSÍ
 BELETTE ENTRÉE DANS UN GRENIER, LA, 257; 1V

BERNARD L'ERMITE, LE, 257; 7V
 BIAŁY ŚLAD, 142; 5V
 BIARRITZ = BIARRITZ. LA CÔTE D'ARGENT
 BIARRITZ. LA CÔTE D'ARGENT, 257; 4V
 BILLEDER FRA MAROKKO, 248; 3V
 BIOMBO DE CAGLIOSTRO, EL, 214; 2V
 BLACK CHANCELLOR, THE = SORTE KANSLER,
 DEN
 BLINDENINSTITUUT EN OOGLIJDESGASTHUIS
 TE BANDOENG, 166; 7V
 BLOOMER DETECTIVE = KRI KRI DETECTIVE
 BLOOMER LOSES HIS HAT = KRI KRI HA PERDUTO
 IL CAPPELLO
 BOBBED HAIR, 217; 6V
 BODA EN PREMIÀ DE MAR SERVIDA POR AUTOS
 MARCA FORD, 216; 2V
 BON ONCLE, LE, 257; 4V
 BONNE TARTINE, LA, 258; 4V
 BORGLÆGTENS HISTORIE, 42; 5V
 BUSSACO'S PARK, PORTUGAL = FORÊT DE
 BUSSACO, LA
 CAMILLE, 138; 6V
 CANCELLIERE NERO, IL = SORTE KANSLER, DEN
 CAR RIDE THROUGH WELTEVREDEN = TOCHT
 PER AUTO DOOR WELTEVREDEN
 CARCERE A BATAVIA = STRAFGEVANGENIS TE
 BATAVIA
 CASA DE LOS DUENDES, LA, 214; 2V
 CASCADE, 198; 3V
 CEREMONIES AT BANJICA: THE TRANSFER OF
 OLD FLAGS TO NEW, 9 JULY = SVECANOSTI
 PRILIKOM PREDAJE STARIH I PRIJEMA NOVIH
 ZASTAVA NA BANJICI 9. JULA
 CERIMONIE A BANJICA = SVECANOSTI PRILIKOM
 PREDAJE STARIH I PRIJEMA NOVIH ZASTAVA NA
 BANJICI 9. JULA
 CHAMEAU, VAISSEAU DU DÉSERT, LE, 258; 2V
 CHENILLE DE LA CAROTTE, LA = PAPILLON
 MACHAON, LE
 CHICKEN THIEF, THE, 243; 4V
 CHUTES D'EAU A MONASTÉRIO DE PIEDRA =
 PINTORESCAS CASCADAS DE ALHAMA DE
 ARAGÓN, LAS
 CHUTES DU RHIN VUES DE LOIN, 206; 3V
 CHUTES DU RHIN VUES DE PRÈS, 206; 3V
Cineamatori/Amateur Films: IAC "World Tour", 169; 5V
 CIRCULATION SUR LA BÖRSENPLATZ À SAINT-

GALL, 208; 3V
 CITTÀ PROIBITA, LA = FORBIDDEN CITY, THE
 COLOMBE ET LA FOURMI, LA, 258; 7V
 COLTIVAZIONE DEL TÈ NELLE REGIONI
 OCCIDENTALI DI GIAVA, LA = THEECULTUUR
 IN WEST-JAVA
 COLTIVAZIONE DELLA CINCONA, LA =
 KINACULTUUR, DE
 COMMENT S'ÉPANOUISSENT LES FLEURS = LIS DU
 JAPON, LE
 CORONATION OF THE KING OF ROMANIA, THE
 = COURONNEMENT DU ROI DE ROUMANIE, LE
 CORSE DI BANJICA, LE = TRKE NA BANJICI
 CORTÈGE ARABE, 198; 3V
 CORTÈGE D'ENFANTS À AARAU, 206; 3V
 CORTÈGE DU CARNAVAL DE BÂLE, I, 205; 3V
 CORTÈGE DU CARNAVAL DE BÂLE, III, 201; 3V
 CORTÈGE DU CARNAVAL DE BÂLE, IV, 205; 3V
 CORTÈGE DU CARNAVAL DE BÂLE, V, 205; 3V
 CORTÈGE DU CENTENAIRE, PLACE DE LA
 RIPONNE, 205; 3V
 COURONNEMENT DU ROI DE ROUMANIE, LE,
 96; 6V
 CRAQUELURE PORTRAITS = RITRATTI
 CRAQUELÉS
 CRÉATION DU PETIT MONDE, LA, 258; 3V
 CULTIVATION OF CINCHONA, THE =
 KINACULTUUR, DE
 CULTIVATION OF TEA IN WEST JAVA, THE =
 THEECULTUUR IN WEST-JAVA
 CYCLISTES DANS LE JARDIN DE LA VILLA
 LAVANCHY-CLARKE, 200; 3V
 DA LA GUAIRA A CARACAS = LA GUAIRA TO
 CARACAS
 DALLA VILLA REALE DI RJEKA (MONTENEGRO),
 89; 4V, 1ds
 DANSE DANS UN JARDIN, 199; 3V
 DANSE ÉGYPTIENNE, 199; 3V
 DÉFILÉ DANS LA VILLE DE MORAT, 205; 3V
 DÉFILÉ DU 8ÈME BATAILLON, 200; 3V
 DEUX PLUS GRANDES VILLES DU PORTUGAL:
 LISBONNE ET OPORTO, LES = PRINCIPALES
 CIUDADES DE PORTUGAL: LISBOA Y OPORTO,
 LAS
 DEUXIÈME CORTÈGE POUR L'INAUGURATION
 DU MUSÉE NATIONAL SUISSE, 206; 3V
 DIXIE MOTHER, A, 104; 1V

DIXIÈME SYMPHONIE, LA, 177; 3V
 DOCKING A SHIP IN THE HARBOUR OF
 TANJUNG PRIOK = DOKKEN VAN EEN SCHIP
 IN DE HAVEN VAN TANDJONG-PRIOK, HET
 DOKKEN VAN EEN SCHIP IN DE HAVEN VAN
 TANDJONG-PRIOK, HET, 163; 3V
Dutch Colonial Films, 157; 3V, 5V, 7V
 ELSA'S BROTHER, 110; 3V
 ESCAMILLO À LE VERS SOLITAIRE = GUSANO
 SOLITARIO, EL
 ESCAMILLO HEEFT EEN LINTWORM = GUSANO
 SOLITARIO, EL
 EUROPA, 183; 1V
 EXCURSIÓN A KABILYE, 214; 2V
 EXCURSION À L'ÎLE DE MAJORQUE = EXCURSION
 A MALLORCA
 EXCURSION A MALLORCA, 216; 2V
 EXCURSION EN KABYLIE = EXCURSIÓN A
 KABYLIE
 EXERCICES DE TIR, 201; 3V
 FATHER'S HATBAND, 109; 2V
 FÊTE AU VILLAGE, 198; 3V
 FIERA CAMPIONARIA E MERCATO SERALE
 A MEDAN, SULLA COSTA ORIENTALE DI
 SUMATRA = JAARBEURS EN PASAR-MALAM TE
 MEDAN, OOSTKUST VAN SUMATRA
Film coloniali olandesi, 157; 3V, 5V, 7V
 FISICA DIABOLICA, 214; 2V
 FORBIDDEN CITY, THE, 114; 3V
 FORÊT DE BUSSACO, LA, 251; 8V
 FOSSE AUX OURS DE BERNE, LA, 206; 3V
 FRA I DUE LITIGANTI..., 38; 2V
 FRA LA GUAIRA TIL CARACAS = LA GUAIRA TO
 CARACAS
 FRED SATO AND HIS CLEVER DOGS = INFERNAL
 CONTORSIONNISTE. FRED SATO, L'
 FRED SATO ET SES CHIENS DIABOLIQUES =
 INFERNAL CONTORSIONNISTE. FRED SATO, L'
 FROM LA GUAIRA TO CARACAS = LA GUAIRA TO
 CARACAS
 FROM THE ROYAL VILLA AT RJEKA
 (MONTENEGRO) = DALLA VILLA REALE DI
 RJEKA (MONTENEGRO)
 GHOSTS OF YESTERDAY, 112; 2V
 GIAPPONE IN FESTA = JAPAN I FEST
 GIRLS' SCHOOL, BANDUNG irls' School, Bandung
 (KAUTAMAÂN ISTRI) = MEISJESSCHOOL
 BANDOENG (KAOETAMAÂN ISTRI)
 GIRO IN AUTO PER LE STRADE DI WELTEVREDEN
 = TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN
 GLADIATEUR COMBATTANT. ÉTUDES DE GESTES
 ET D'ATTITUDES, LE, 258; 8V
 GORGES DU TARN, LES, 259; 7V
 GOURVERN. PROEFRIJSTBEDRIJF 'SELATDJARAN'
 PALEMBANG, 168; 7V
 GOVERNMENT'S EXPERIMENTAL RICE

COMPANY "SELATDJARAN", PALEMBANG,
 THE = GOURVERN. PROEFRIJSTBEDRIJF
 'SELATDJARAN' PALEMBANG
 GRANDE AMORE DI UNA PICCOLA BALLERINA, IL
 = GROBE LIEBE EINER KLEINEN TÄNZERIN, DIE
 GRAUSTARK, 77; 6V
 GREAT LOVE OF A LITTLE DANCER, THE = GROBE
 LIEBE EINER KLEINEN TÄNZERIN, DIE
 GROBE LIEBE EINER KLEINEN TÄNZERIN, DIE, 221;
 4V, 2ds
 GUSANO SOLITARIO, EL, 216; 2V
 HÄNDE. DAS LEBEN UND DIE LIEBE EINES
 ZÄRTLICHEN GESCHLECHTS, 223; 3V
 HANDS = HÄNDE. DAS LEBEN UND DIE LIEBE
 EINES ZÄRTLICHEN GESCHLECHTS
 HANS KUNGL. HÖGHET SHINGLAR, 82; 4V, 4ds
 HEART OF WETONA, THE, 118; 4V
 HER SECOND BIRTHDAY, 173; 5V
 HIS MAJESTY THE BARBER = HANS KUNGL.
 HÖGHET SHINGLAR
 HIS OFFICIAL APPOINTMENT = OFFICIAL
 APPOINTMENT, AN
 HIS ROYAL SLYNESS, 67; 7V
 HISTÓRICA TOLEDO, LA, 214; 2V
 IAC "World Tour", 169; 5V
 IMAGINI DAL MAROCCO = BILLEDER FRA
 MAROKKO
 IMMIGRATIE IN DELI, 165; 5V
 IMMIGRATION TO DELI = IMMIGRATIE IN DELI
 IMMIGRAZIONE A DELI = IMMIGRATIE IN DELI
 IMPRESA GOVERNATIVA SPERIMENTALE PER LA
 PRODUZIONE DEL RISO "SELATDJARAN",
 PALEMBANG, L' = GOURVERN.
 PROEFRIJSTBEDRIJF 'SELATDJARAN'
 PALEMBANG
 IN CASA, 264; 6V
 IN DE WERKPLAATSEN STAATSSPOOR TE
 BANDOENG, 164; 5V
 IN GIRO PER MILANO, 262; 6V
 IN THE NATIONAL RAILWAYS WORKSHOPS,
 BANDUNG = IN DE WERKPLAATSEN
 STAATSSPOOR TE BANDOENG
 IN VIAGGIO SULLE FERROVIE NAZIONALI DI
 GIAVA. LA LINEA WELTEVREDEN-MEESTER
 CORNELIS = REIS LANGS DE STAATS-
 SPOORWEGEN OP JAVA. LIJN WELTEVREDEN-
 MR. CORNELIS
 INDIAN VILLAGE IN MILAN = VILLAGGIO
 INDIANO A MILANO
 INFERNAL CONTORSIONNISTE. FRED SATO, L',
 259; 6V
 INLANDSCHE VEEARTSENSCHOOL TE
 BUITENZORG, 167; 7V
 INSEDIAMENTO DI LAVORATORI GIANEVESI IN
 UNA PIANTAGIONE DI TABACCO DI DELI
 = KOLONISATIE VAN JAVANEN OP EENE
 DELISCHE TABAKSONDERNEMING

INSTITUTE FOR THE BLIND AND EYE CLINIC,
 BANDUNG = BLINDENINSTITUUT EN
 OOGLIJDESGASTHUIS TE BANDOENG
 IRIS FANTÁSTICO, EL, 214; 2V
 IRIS FANTASTIQUE, L' = IRIS FANTÁSTICO, EL
 ISOLA DEL PECCATO, L' = MANXMAN, THE
 ISTITUTO PER I CIECHI E LA CLINICA OCULISTICA
 DI BANDUNG, L' = BLINDENINSTITUUT EN
 OOGLIJDESGASTHUIS TE BANDOENG
 ITALIA. IL FUOCO, LA CENERE, 265; 4V
 ITALIA. LE FEU, LA CENDRE = ITALIA. IL FUOCO,
 LA CENERE
 JAARBEURS EN PASAR-MALAM TE MEDAN,
 OOSTKUST VAN SUMATRA, 161; 3V
 JAPAN FESTIVALS = JAPAN I FEST
 JAPAN I FEST, 246; 4V, 8ds
 JAPAN OF TODAY, 247; 3V
 JEUX À LA CAMPAGNE, 200; 3V
 JUST AROUND THE CORNER, 225; 7V, 2ds
 JUST SHOW FOLKS, 106; 2V
 JUST SHOW PEOPLE = JUST SHOW FOLKS
 KINACULTUUR, DE, 163; 5V
 KING ALEKSANDER'S VISIT TO BLEED = KRALJ
 ALEKSANDER NA BLEDU
 KING NIKOLA OF MONTENEGRO = ROI NICOLAS
 DE MONTÉNÉGRE, LE
 KOLONISATIE VAN JAVANEN OP EENE DELISCHE
 TABAKSONDERNEMING, 168; 7V
 KRALJ ALEKSANDER NA BLEDU, 94; 4V, 5ds
 KRI KRI DETECTIVE, 37; 2V
 KRI KRI HA PERDUTO IL CAPPELLO, 37; 2V
 LA GUAIRA TO CARACAS, 252; 6V
 LÁČPLĚSIS, 230; 4V
 LADRONI = NIGHT OWLS
 LADY AND HER MAID, A, 106; 2V
 LADY, THE, 134; 4V, 8ds
 LAST DAYS OF SUMMER = SOMMER GEHT ZU
 ENDE, EIN
 LAVEUSES, 199; 3V
 LIS DU JAPON, LE, 259; 1V
 LOAN SHARK KING, THE, 109; 4V
 LONG FLIV THE KING, 81; 8V
Lumière Suisse: Lavanchy-Clarke (Sunlight & Lumière), 193; 3V
 MAISON DES REVENANTS, LA = CASA DE LOS
 DUENDES, LA
 MAJESTÄT SCHNEIDET BUBIKÖPFE = HANS
 KUNGL. HÖGHET SHINGLAR
 MANI. LA VITA E GLI AMORI DEL GENTIL SESSO
 = HÄNDE. DAS LEBEN UND DIE LIEBE EINES
 ZÄRTLICHEN GESCHLECHTS
 MANOLESCO = MANOLESCU
 MANOLESCU, 186; 7V, 7ds
 MANXMAN, THE, 45; 8V, 9V
 MAORIERNE PAA NY ZELAND = AMONG THE
 MĀORI OF NEW ZEALAND

MARCHÉ À BERNE, 208; 3V
 MARISA A 80 GIORNI, 264; 1V, 6V
 MARISA AT 80 DAYS OLD = MARISA A 80 GIORNI
 MÉCANICAS ET LA MACHINE À GUÉRIR, 259; 6V
 MÉDUSES, LES, 260; 7V
 MEISJESSCHOOL BANDOENG (KAOETAMAÄN
 ISTRI), 167; 7V
 MEMMORTIGO?, 174; 5V
 MEMORIES IN MEN'S SOULS, 109; 3V
 METAMORFOSIS, 216; 2V
 MÉTAMORPHOSES = METAMORFOSIS
 MÉTEMPSYCOSE = CRÉATION DU PETIT MONDE, LA
 MÉTEMPSYCOSE = MISS FLUTTER.
 MÉTAMORPHOSES
 MISE EN PLACE D'UNE BATTERIE, 201; 3V
 MISS FLUTTER. MÉTAMORPHOSES, 260; 3V
 MOÑO O MELENA = BOBBED HAIR
 MONTAGNE INFIDÈLE, LA, 233; 3V
 MONTAÑA TRADORA, LA = MONTAGNE
 INFIDÈLE, LA
 MONTE ROSA AND MARISA'S BAPTISM = MONTE
 ROSA E BATTESIMO MARISA
 MONTE ROSA E BATTESIMO MARISA, 263; 6V
 MONTREUX: PANORAMA PRIS DU FUNICULAIRE
 TERRITET – GLION, 207; 3V
 MOTH, THE, 110; 1V
 MRS. 'ENRY 'AWKINS, 104; 1V, 2ds
 NANOOK OF THE NORTH, 39-190; 2V
 NANOUK = NANOOK OF THE NORTH
 NANOUK L'ESQUIMESE = NANOOK OF THE
 NORTH
 NATIONAL ESTATE OF BUSSACO, PORTUGAL,
 THE = FORÊT DE BUSSACO, LA
 NELLA CAMERA DI MABEL = UP IN MABEL'S
 ROOM
 NELLE OFFICINE DELLE FERROVIE NAZIONALI
 A BANDUNG = IN DE WERKPLAATSEN
 STAATSSPOOR TE BANDOENG
 NÉPENTHÈS. UNE PLANTE QUI CAPTURE LES
 INSECTES, LE, 260; 5V
 NIGHT OWLS, 237; 6V, 8CZ
 NUMÉRO INATTENDU, LE, 260; 8CZ
 OFFICIAL APPOINTMENT, AN, 105; 1V
 ON THE STEPS OF THE THRONE = SUI GRADINI
 DEL TRONO
 ON THE TRAIL OF THE IRON DUKE – THE
 FOREST OF BUSSACO – PORTUGAL = FORÊT
 DE BUSSACO, LA
 ONESTÀ VITTORIOSA, L = WITHIN THE LAW
 OVER MOUNTAINS, OVER VALLEYS = PO
 HORÁCH, PO DOLÁCH
 PAESAGGI MARINI E ONDE SU SCOGLI, 264; 6V
 PALACES OF SINAIA, THE = PALATELE DE LA
 SINAIA
 PALATELE DE LA SINAIA, 91; 7V
 I PALAZZI DI SINAIA = PALATELE DE LA SINAIA

PANORAMA PRIS D'UN TRAIN ASSURANT LA
 LIGNE GLION – ROCHERS-DE-NAYE, 207; 3V
 PAPILLON MACHAON, LE, 260; 2V
 PARAVENT DE CAGLIOSTRO, LE = BIOMBO DE
 CAGLIOSTRO, EL
Pathé-Baby 9.5mm (France), 253; 1V, 2V, 3V, 4V, 5V, 6V,
 7V, 8CZ, 8V
Pathé-Baby 9.5mm (Italia): Guglielmo Baldassini, 261; 1V, 6V
 PÊCHE AU CROCODILE SUR LA RIVIÈRE KLANG
 = PÊCHE AUX CROCODILES SUR LA RIVIÈRE
 KLANG, LA
 PÊCHE AUX CROCODILES SUR LA RIVIÈRE
 KLANG, LA, 260; 2V
 PER MONTI E PER VALLI = PO HORÁCH, PO
 DOLÁCH
 PETITE ANGE = BON ONCLE, LE
 PETITE ANGE = BONNE TARTINE, LA
 PHYSIQUE DIABOLIQUE = FISICA DIABOLICA
 PICTURES FROM MOROCCO = BILDER FRA
 MAROKKO
 PINTORESCAS CASCADAS DE ALHAMA DE
 ARAGÓN, LAS, 214; 2V
 PIOGGIA = REGEN
 PLACE BEL AIR, 208; 3V
 PLACIDO DON, IL = TIKHI DON
 PLANTE QUI FAIT SES PROVISIONS: LE
 NÉPENTHÈS, UNE = NÉPENTHÈS. UNE PLANTE
 QUI CAPTURE LES INSECTES, LE
 PO HORÁCH, PO DOLÁCH, 145; 3V, 5ds
 PONT DU MONT-BLANC, GENÈVE, 208; 3V
 PONT SUR LE RHIN, 207; 3V
 PREMIER CORTÈGE POUR L'INAUGURATION DU
 MUSÉE NATIONAL SUISSE, 205; 3V
 PRIHOD IN SPREJEM KRALJA ALEKSANDRA NA
 BLEDU = KRALJ ALEKSANDER NA BLEDU
 PRINCIPALES CIUDADES DE PORTUGAL: LISBOA Y
 OPORTO, LAS, 216; 2V
 PRINCIPESSA DI GRAUSTARK, LA = GRAUSTARK
 PRISCILLAS FAHRT INS GLÜCK = RUNAWAY
 PRINCESS, THE
 PRISON IN BATAVIA = STRAFGEVANGENIS TE
 BATAVIA
 PRISONER OF ZENDA, THE, 63; 2V
 PROCESSION, 206; 3V
 PROFANAZIONE, 240; 8CZ, 3ds
 PROMENADE AU MONT DE BAULMES, 200; 3V
 PUCENOS TIENE LA SOLITARIA = GUSANO
 SOLITARIO, EL
 QUEEN OF ROMANIA IN HER BOUDOIR, THE =
 REINE DE ROUMANIE DANS SON BOUDOIR, LA
 QUIET DON, THE = TIKHI DON
 QUIET FLOWS THE DON = TIKHI DON
 RACES AT BANJICA = TRKE NA BANJICI
 RAIN = REGEN
 RE NICOLA DEL MONTENEGRO = ROI NICOLAS
 DE MONTÉNÉGRÓ, LE

REGEN, 148; 3V
 REGINA DI ROMANIA NEL SUO BOUDOIR, LA =
 LA REINE DE ROUMANIE DANS SON BOUDOIR
 REINE DE ROUMANIE DANS SON BOUDOIR, LA,
 94; 7V
 REIS LANGS DE STAATS-SPOORWEGEN OP JAVA.
 LIJN WELTEVREDEN-MR. CORNELIS, 160; 3V
 REIZIGERS VERKEER, 161; 3V
 REMONTE-DEPOT EN STOETERU TE
 PADALARANG, 162; 3V
 REMOUNT STATION AND STUD FARM AT
 PADALARANG = REMONTE-DEPOT EN
 STOETERU TE PADALARANG
 RENTRÉE À L'ÉTABLE, 198; 3V
 RITRATTI CRAQUELÉS, 263; 6V
 ROBINET AVIATORE, 38; 2V
 ROI NICOLAS DE MONTÉNÉGRÓ, LE, 93; 4V
 ROMANCE OF A QUEEN, THE = THREE WEEKS
 RONDE FAMILIALE DANS LE JARDIN DE LA VILLA
 DE FRANÇOIS-HENRI LAVANCHY-CLARKE À
 GENÈVE, 199; 3V
 RUNAWAY PRINCESS, THE, 85; 8V, 6ds
 RUPERT OF HEE HAVV, 76; 8V, 4ds
 SAGA BORGAR/ETTARINNAR = BORGLÆGTENS
 HISTORIE
 SAGA OF THE FAMILY OF BORG, THE =
 BORGLÆGTENS HISTORIE
 SAUT DE HAIES ET COURSE À L'HIPPODROME DE
 SCHÜTZENMATTE À BÂLE, 201; 3V
 SAUT DE HAIES PAR DES MILITAIRES À
 L'HIPPODROME DE SCHÜTZENMATTE À BÂLE,
 201; 3V
 SCIEURS DE BOIS, 207; 3V
 SCONOSCIUTO, LO = UNKNOWN, THE
 SCUOLA FEMMINILE A BANDUNG (KAUTAMAÄN
 ISTRI) = MEISJESSCHOOL BANDOENG
 (KAOETAMAÄN ISTRI)
 SCUOLA VETERINARIA PER STUDENTI
 INDIGENI A BUITENZORG = INLANDSCHE
 VEEARTSENSCHOOL TE BUITENZORG
 SEASCAPES AND WAVES ON REEFS = PAESAGGI
 MARINI E ONDE SU SCOGLI
 SEGNO SULLA PORTA, IL = SIGN ON THE DOOR,
 THE
Segundo de Chomón in Barcelona (Ibérico Films), 209; 2V
 SETTLING JAVANESE WORKERS ON A DELI
 TOBACCO PLANTATION = KOLONISATIE
 VAN JAVANEN OP EENE DELISCHE
 TABAKSONDERNEMING
 SIGN ON THE DOOR, THE, 126; 6V
 SIGNORA DELLE CAMELIE, LA = CAMILLE
 SISTER, 176; 5V
 SOLARIZED DANCING = BALLO SOLARIZZATO
 SOMMER GEHT ZU ENDE, EIN, 176; 5V
 SOÑAR DESPIERTO = SUPERSTICIÓN ANDALUZA
 SONS OF THE SOIL = BORGLÆGTENS HISTORIE

SORTE KANSLER, DEN, 55; 1V
 SOTTO LA NEVE. MILANO. 30-I-[1]927, 262; 6V
 STAZIONE DI MONTA E SCUDERIA A
 PADALARANG = REMONTE-DEPOT EN
 STOETERU TE PADALARANG
 STORIA DELLA FAMILIGIA DI BORG, LA =
 BORGLÆGTENS HISTORIE
 STRAFGEVANGENIS TE BATAVIA, 164; 5V
 STRIJD OM EEN TROON, DE = SUI GRADINI DEL
 TRONO
 STROLLING IN MILAN = IN GIRO PER MILANO
 SUI BASTIONI, NEVE AI GIARDINI, 263; 6V
 SUI GRADINI DEL TRONO, 60; 1V, 1ds
 SUICIDE? = MEMMORTIGO?
 SUICIDIO? = MEMMORTIGO?
 SUISSE: EXERCICES DE TIR PAR L'ARTILLERIE, 200; 3V
 SUPERSTICIÓN ANDALUZA, 216; 2V
 SUPERSTITIÓN ANDALOUSE = SUPERSTICIÓN
 ANDALUZA
 SUR LES BORDS DE L'AUDE, 261; 8CZ
 SVECANOSTI PRILIKOM PREDAJE STARIH I PRIJEMA
 NOVIH ZASTAVA NA BANJICI 9. JULA, 87; 2V
 TANGO ARGENTIN, LE = TANGO ARGENTINO, EL
 TANGO ARGENTINO, EL, 261; 6V
 TARN ET SES GORGES, LE = GORGES DU TARN, LES
 TENTAZIONI = YES OR NO
 THÉ, LE, 261; 5V

THÉ: CULTURE, RÉCOLTE, PRÉPARATION
 INDUSTRIELLE, LE = THÉ, LE
 THEECULTUUR IN WEST-JAVA, 164; 5V
 THREE WEEKS, 69; 7V
 TIKHI DON, 153; 8V
 TO EGYPT AND BACK WITH IMPERIAL AIRWAYS,
 171; 5V
 TOBOGGAN AQUATIQUE, 198; 3V
 TOCHT PER AUTO DOOR WELTEVREDEN, 162; 3V
 TOILETTES DU SOIR = TOILETTES DU SOIR. MODE
 DE PARIS 1923
 TOILETTES DU SOIR. MODE DE PARIS 1923, 261; 4V
 TOURIST TRAFFIC = REIZIGERS VERKEER
 TRACCIA BIANCA, LA = BIAŁY ŚLAD
 TRADE FAIR AND EVENING MARKET, MEDAN,
 EAST COAST OF SUMATRA = JAARBEURS EN
 PASAR-MALAM TE MEDAN, OOSTKUST VAN
 SUMATRA
 TRAFFICO TURISTICO = REIZIGERS VERKEER
 TRANSPORT, 173; 5V
 TRAVELING ALONG THE NATIONAL RAILWAYS
 IN JAVA. THE WELTEVREDEN TO MEESTER
 CORNELIS LINE = REIS LANGS DE STAATS-
 SPOORWEGEN OP JAVA. LIJN WELTEVREDEN-
 MR. CORNELIS
 TRKE NA BANJICI, 88; 1V
 TROUVILLE = TROUVILLE, LA REINE DES PLAGES
 TROUVILLE, LA REINE DES PLAGES, 261; 3V

TSAR FERDINAND, LE, 92; 1V
 TWEEDLEDUM-AVIATOR = ROBINET AVIATORE
 UCCISORE DI ORSI, L' = LĀČPLĒŠIS
 UITSTAPJE EILAND MAJORCA & SPAANS EILAND
 IN DE MIDDELLANDSE ZEE. BEHOORT TOT DE
 GROEPP DER BALEAREN, EEN = EXCURSION A
 MALLORCA
 ULTIMI GIORNI D'ESTATE = SOMMER GEHT ZU
 ENDE, EIN
 UNDER THE SNOW, MILAN. 30-I-[1]927 = SOTTO
 LA NEVE. MILANO. 30-I-[1]927
 UNKNOWN, THE, 31; 1V
 UP IN MABEL'S ROOM, 27; 30Z, 6V, 8ds
 VERA SIGNORA, UNA = LADY, THE
 VETERINARY SCHOOL FOR INDIGENOUS
 STUDENTS AT BUITENZORG = INLANDSCHE
 VEEARTSENSCHOOL TE BUITENZORG
 VILLAGGIO INDIANO A MILANO, 263; 6V
 VISITA DI RE ALESSANDRO A BLED, LA = KRALJ
 ALEKSANDER NA BLEDU
 WATERFALLS OF MONASTERIO DE PIEDRA, THE
 = PINTORESCAS CASCADAS DE ALHAMA DE
 ARAGÓN, LAS
 WESTMINSTER IN WINTER, 173; 5V
 WHITE TRAIL, THE = BIAŁY ŚLAD
 WITHIN THE LAW, 130; 7V
 YES OR NO, 122; 5V, 2ds
 ZERMATT: PANORAMA DANS LES ALPES, 207; 3V



Camille, 1927. Gilbert Roland, Norma Talmadge. Cartolina/Postcard. (La Cineteca del Friuli)





enti promotori



IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA

GO! 2025
NOVA GORIZIA
GORIZIA

con la partecipazione di



sponsor tecnici



e con

